# Beiträge

zur

# Geschichte der Augsburger Maler

## im 18. Jahrhundert.

Einer hohen philosophischen Facultät der Kgl. bayer. Universität München

als

**Inaugural-Dissertation**

eingereicht von

Ernst Welisch.

Druck von Theodor Lampart, Augsburg.

1898

# Beiträge

zur

# Geschichte der Augsburger Maler

## im 18. Jahrhundert.

Einer hohen philosophischen Facultät der kgl. bayer. Universität München

als

**Inaugural-Dissertation**

eingereicht von

Ernst Welisch.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Druck von Theodor Lampart, Augsburg.

# Lebenslauf.

Ernst Friedrich Wilhelm Welisch wurde am 27. Febr. 1875 zu Wien geboren. Er absolvierte in seiner Vaterstadt das Gymnasium und bezog sodann die Wiener Universität, um sich in den ersten Semestern dem Studium der Geschichte und der deutschen Literaturgeschichte zu widmen. Bald drängte es ihn jedoch auf die Gebiete der Kunst hinüber, und als er im Jahre 1895 nach München übersiedelte, hatte er Kunstgeschichte und Archäologie zu seinen Hauptfächern erwählt.

Hier waren es vornehmlich die Herren Professor Dr. Berthold Riehl, Professor Dr. Adolf Furtwängler und Professor Dr. Theodor Lipps, die er als seine Lehrer verehrte.

Am 15. Juli 1898 wurde er zum Doctor der Philosophie promoviert. Aeusere Umstände waren die Veranlassung, dass er seine Inaugural-Dissertation erst jetzt gedruckt vorlegen konnte.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553806_0178

# Inhalt.


Seite

Einleitung . . . . . 1
Historische Übersicht . . . . . 3
Bergmiller und seine Schule . . . . . 11
Blütezeit und Verfall . . . . . 56
Übersicht über die Profanmaler . . . . . 87
Die Augsburger Stadtakademie . . . . . 99
Die franziscische Akademie . . . . . 128

# Literatur.


Acta die Stadtakademie betreffend; Stadt-Archiv, Augsburg.
Acta die franzisc. Akad. „ „ „
Akademischer Briefwechsel der kaiserl. Akademie zu Augsb.
Baader, Reisen durch Deutschland etc.
Bezold und Riehl, Kunstdenkmale Bayerns.
Boxler, geschichtliche Nachrichten von Schongau-Altenstadt.
Buff, Augsburger Fassadenmalerei.
Buff, Augsb. i. d. Renaissance.
Beiträge zur Geschichte von Tirol und Vorarlberg.
Doppelmayr, historische Nachrichten von Nürnberger Künstlern.
Endres, die Stadt Landsberg und der Markt Bayerdiessen.
Hager, Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn.
Halm, die Künstlerfamilie des Asam.
Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.
Hemmauer, Chronica Altaich superioris
Huber, Handbuch für Künstler und Kunstliebhaber.
Hübner, Beschreibung von Salzburg.
Hübner, Beschreibung von München.
Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.
Kilian, Kunst- und Ehrengedächtnis Joh. Holzers.
Kraus, Paul v. Stetten, Leben und Charakter.
Lipowsky, bairisches Künstlerlexicon.
Leuthenmayer, St. Leonhard oder Forst.
Lochner v. Hüttenbach, die Jesuitenkirche zu Dillingen.
Meidinger, Beschreibung von Landshut und Straubing.
Meusel, Miscellaneen.
Meusel, neue Miscellaneen.
Meusel, Museum.
Murr, Merkwürdigkeiten von Nürnberg u. Altorf.

Muther, Anton Graff.
Neue Bibliothek der Wissenschaften und freie Künste I.
Nagler, Künstlerlexicon.
Nicolai, Reise durch Deutschland u. Schweiz.
Nilson, Sammlung belehrender Aufsätze a. d. Gebiet der bild. Künste.
Prechtl, Grafschaft Werdenfels.
Riehl W. H., Culturstudien aus drei Jahrhunderten.
Riehl Berthold, Studien über Barock u. Rokoko.
Riehl Berthold, Sterzing a. d. Brennerstrasse als Studienort etc.
Rittershausen, Beschreibung von München.
Seida, Geschichte Augsburgs.
Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte Augsb.
Stetten, Beschreibung Augsburgs.
Sandrart, Teutsche Academie.
Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Baiern.
Sponsel, Abteikirche zu Amorbach.
Stillfried, Leben des Rugendas.
Sax, Geschichte des Hochstiftes u. d. Stadt Eichstädt.
v. Steichele, das Bisthum Augsburg.
Thienemann, Leben des Ridinger.
Wagenseil, Geschichte Augsburgs.
Westenrieder, Beschreibung Münchens.
Weizenfeld, die Gallerie in Schleissheim.
Woermann u. Woltmann, Geschichte der Malerei.

Erscheinungsort, Jahreszahl und genauer Titel in den resp. Fussnoten.

# Einleitung.

Kunstepochen und künstlerische Dinge unterliegen seit jeher der Wertung. Es ist daher klar, dass Vieles überschätzt, vieles zu gering geachtet wird, und erst eine spätere Zeit bringt Mass und Correctur in das extreme Urteil.

Barock und Rokoko waren lange die Stiefkinder der Kunstgeschichte; ja, der Name „barock" wurde, wenn man so sagen darf, zum ästhetischen Schimpfwort. Es ist nicht zu läugnen, dass in dieser Flut von Tadel, in der lauten Entrüstung, die diese Periode über sich ergehen lassen musste, auch einige Berechtigung zu finden sei, aber man kam schliesslich dazu, mit gesenktem Kopf und Scheuklappen an den Augen durch eine reiche und überreiche Zeit zu wandern, mit einem Schlagwort eilte man über das vielgeschmähte achtzehnte Jahrhundert hinweg, und am liebsten hätte man dieses ganze Kapitel aus dem Buche der Kunstgeschichte getilgt. „In der allgemeinen Entwicklung der Anschauungen unseres Jahrhunderts ist es begründet, dass die Gebildeten in der Mehrzahl so lange missachtend auf die Kunstleistungen jener Tage herabschauten, und wie blind waren gegenüber dem tiefen, künstlerischen Fühlen und hohen Können einer grossen Periode"[1]). Wer nur

[1]) Georg Hager, „Die Wessobrunner Stuccatorenschule". Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" München 1893, No. 30, S. 5.

einmal von der breiten Landstrasse abbiegt, dem zeigt sich links und rechts eine Fülle von Schönheit und ausgeprägter Kunst, ein versunkener Schatz, der darauf wartet, gehoben zu werden.

Süd-Deutschland — und vor allem Bayern — ist wohl imstande den schlechten Ruf des Barock und Rokoko zu bessern; von zwei bedeutenden Kunstcentren, von München und Augsburg aus, strahlt eine helle und anmutige Kunst weit ins Land hinein. Ich will im Folgenden versuchen, die Entwicklung der augsburgischen Malerei im achtzehnten Jahrhundert zu skizzieren. Es soll dies keine erschöpfende Geschichte sein, denn um den hervorragenderen Künstlern jener Zeit gerecht zu werden, müsste man über jeden einzelnen eine ausführliche Monographie schreiben; es soll nur einen Beitrag zur „Correctur des Urteils" bilden, einen Wegweiser in ein wenig betretenes, aber reizvolles Gebiet: „Es fliesst reichlich künstlerisches Blut in den Adern des bayerischen Volkes; das zeigt sich gerade in der Barock- und Rokokozeit mehr als vorher — sie ist die Glanzperiode der altbayerischen Kunst" [1]).

[1]) Georg Hager, a. a. O. S. 6.

# Historische Übersicht.

Wenn wir die Worte „Barock“ und „Rokoko“ hören, so tauchen in uns meistens zwei Erinnerungen auf. Die eine versetzt uns nach Italien, und die Bauten Bernini's und Borromini's, die Decorationsstücke Pozzo's, diese architektonischen „Fieberphantasien“, wie Burckhardt sie nennt [1]), erstehen vor unseren Augen, die andere führt uns vor die Bilder der grossen französischen Sittenmaler des achtzehnten Jahrhunderts; die Liebesgärten Antoine Watteau's, die Schäferstunden Fragonard's, die überfeinen und überlegen humoristischen „bürgerlichen Scenen“ des Jean Siméon Chardin werden in uns wieder lebendig.

Italien und Frankreich, das sind die beiden Flaggen, unter denen gewöhnlich diese kunstgeschichtliche Epoche segelt. Der Einfluss, den die romanischen Meister im achtzehnten und wohl auch schon im vorhergehenden Jahrhundert auf die europäische Kunstwelt hatten, ist gewiss nicht zu unterschätzen. In Rom ein mächtiger Papst, umgeben vom Glanze des vaticanischen Hofes, in Paris die galanten Könige auf einem Throne, um den sich ein ganzes Planetensystem von Gelehrten, Dichtern und Poeten drehte, jenseits der Alpen ein

---

[1]) J. Burckhardt, „Der Cicerone“, Leipzig 1893, Bd. II. S. 281.

gesteigerter Kunstbetrieb, ein emsiges Erbauen und Schaffen, an den Ufern der Seine unerhörte Verschwendung und raffinirtester Luxus, ein beständiger Sinnentaumel — das waren Factoren, die zu einer nicht unbedeutenden Rolle berufen waren. Und doch ist auch ihre Einwirkung beschränkt, beschränkt auf die verwandten Kreise, auf jene höchsten Stände, in denen man die tonangebende Mode mitmachen konnte, oder vielleicht auch musste.

An den vielen grossen und kleinen deutschen Höfen jener Zeit wimmelt es von Künstlern mit französischen Namen, und auch der direkte Kunstexport aus Paris ist wahrlich nicht gering. Verlassen wir aber den Mittelpunkt und sehen wir uns ein wenig in Stadt und Land um, so bemerken wir mit Erstaunen eine kräftige, nationale Kunst, gewiss nicht so ganz echt, wie in der „guten" Zeit, aber immerhin selbständig und entwicklungsfähig. Entwicklungsfähig — das lehrt uns die Geschichte; denn bei näherem Zusehen wird man finden, dass auch die folgende, so conträr erscheinende Periode des Klassicismus mit vielen, tiefen Wurzeln in dem fruchtbringenden Boden des Rokoko fusst. Speciell in Bayern — und hier naturgemäss viel mehr, als im protestantischen Norden — trägt die Kunst, namentlich die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts ihr eigenes Gesicht. Aber wenn man am churfürstlichen Hofe zu München die Vorliebe für die französischen Meister noch nicht aufgegeben hatte, wenn in der Residenzstadt dem Franzosen Cuvilliés ein wichtiger Platz eingeräumt war [1]), so fällt dieser Umstand in

[1]) Vergleiche Berthold Riehl: „Studien über Barock und Rokoko" in der „Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins". München 1893. S. 19.

der freien Reichsstadt Augsburg weg. Das Hoflager war da das feierlich-ernste Ratsgebäude mit seinen würdigen Senatoren, das Oberhaupt ein schlichter Bürgermeister. So liegt denn hier der Schlüssel zur künstlerischen Weiterentwicklung in den Händen der Geistlichkeit und in den Händen vornehmer Patrizier. Und nach zwei Richtungen führen die Wege der Künstler: der profanen Kunst zu, die sich hier ernster und weniger leichtlebig geberdet [1]), als in dem schillernden Zauberkreis der Ludwige und der Pompadour, und zur kirchlichen Thätigkeit, wenn mir das Wort erlaubt ist, zur Diözesan-Malerei. Der allgemeine Geist jener Tage goss wohl auch über die Schöpfungen der augsburger Meister die Anmut, die gesteigerte Freude an Licht und Form, die dem Rokoko zueigen, aber sie verlieren sich nicht im Frivolen, und wenn im weiteren Verlaufe auch die bayerisch-schwäbischen Maler wie ihre Collegen im Westen und Süden über der technischen Vollendung die Innerlichkeit vergessen, so waren es doch wieder deutsche Meister, die aus Eigenem in neue Bahnen lenkten.

Von einem doppelten Standpunkt aus muss man die Entfaltung einer künstlerischen Epoche ins Auge fassen: vom politisch-culturhistorischen und vom stilistischen. Die äuseren Schicksale Augsburgs und seiner Einwohner waren in der Zeit, die wir hier betrachten, äusserst wechselreiche; viel Licht und viel Schatten, in der Geschichte wie in der Kunst. Eine wichtige Stadt, in strategischer wie gewerblicher Hinsicht gleich günstig gelegen, vom Lech, dem „Wehrstrom nach aussen und Nährstrom nach innen“ [2]) beschirmt, bildete sie einen

[1]) Freilich hat die profane Kunst auch nichts Besonderes geschaffen.

[2]) W. H. Riehl, „Culturstudien aus drei Jahrhunderten“, Stuttgart 1859. S. 139.

oft heiss umstrittenen Platz und musste manchen harten Sturm über sich hinwegbrausen lassen. Zwar war in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in dem erschöpften Europa ein leidlicher Friedenszustand eingetreten, allein „noch vor Ablauf des siebzehnten Jahrhunderts deutete alles an, dass die Ruhe nicht mehr lange dauern würde, indem sich im Norden und Süden grosse Störungen derselben vorbereiteten. Besonders lenkte den Blick aller Spanien auf sich, wo die österreichische Regentenlinie dem Erlöschen nahe war“ [1]). Im darauf folgenden spanischen Erbfolgekrieg wurde auch Augsburg hart mitgenommen; das französisch-bairische Heer hatte nach der Schlacht bei Höchstädt das Übergewicht gewonnen, Max Emanuel überwältigte am 13. November 1703 Kempten und liess im Dezember die Belagerung Augsburgs folgen; der Graf Marsin bombardierte die Stadt, und am 8. Dezember giengen der Klinkerthorturm und an die hundert Häuser in Flammen auf; als Max Emanuel und seine Gattin Theresia mit 1300 Mann Besatzung in die Stadt siegreich einzogen, begannen erst die Leiden der Augsburger; bis zur Entscheidungsschlacht bei Höchstädt am 13. August 1704, in der Prinz Eugen und Marlborough die Oberhand behielten, beliefen sich die Kriegskosten für Augsburg auf 4,075,000 fl., Geiseln mussten gestellt werden [2]), Kirchen wurden zu Pferdeställen gebraucht, der Stephinger Turm abgetragen [3]) und viele Befestigungswerke niedergelegt. Dass in diesen Jahren

[1]) Seida „Augsburgs Geschichte.“ Bd. II. S. 578.

[2]) J. A. v. Imhof, G. Amman, Heinrich Mauermann u. Bürgermeister Franz Octavian v. Langenmantel mussten nach Strassburg wandern.

[3]) Wagenseil „Versuch einer Geschichte der Stadt Augsburg.“ Augsburg 1822. IV. Bd. S. 51.

die Kunst in Augsburg nicht sonderlich blühen konnte, ist selbstverständlich. Und doch hatte die Schreckenszeit einen mittelbaren und unmittelbaren Einfluss: der „Bataillenmaler“ Rugendas hatte Gelegenheit, Motive an der Quelle zu studieren und realistische Studien zu machen, die eingeäscherten Häuser wurden später wieder aufgebaut oder renoviert und mit Bilderschmuck versehen, und am neu errichteten Klinkerthorturm malte Holzer einige Dezennien darauf sein berühmtes „Ecce homo.“ Die folgenden Jahre bringen unserer Reichsstadt wenig bedeutende historische Ereignisse; die Reichsversammlung bewilligte einen Erlass aller Reichsleistungen während des Krieges und die Zuweisung des Dorfes Lechhausen und der Mehringau, womit sie der schwergeprüften Stadt die Möglichkeit geben wollte, sich wieder langsam zu erholen. Am 7. Dezember 1711 reiste Karl VI. zur Kaiserkrönung nach Frankfurt und berührte hiebei Augsburg, allein der kurze Aufenthalt, der ohne Feierlichkeiten vorübergieng, hinterliess keinen wesentlichen Eindruck. Wie lebenskräftig aber die Stadt war, und wieviel Capital in ihrer reichen Industrie steckte, das zeigt die Notiz, dass man schon im Jahre 1717, anlässlich der zweiten Säcularfeier der Reformation, auf Grund einfacher Privatsammlungen Tausende für die Stadtarmen zusammenbrachte [1]). Solche Momente sind natürlich für die Kunstentwicklung von grosser Bedeutung, denn die Kunst geht nach Brod, und wo kein Geld ist, kann sie nicht gedeihen.

Die Eröffnung des Reichsverwesungshofgerichtes in Augsburg am 3. Februar 1742 brachte in die Stadt besondere Lebhaftigkeit: „... feierliche Belehnungen mehrer Reichsstände mit ihren Ländern und Gerecht-

[1]) Wagenseil a. a. O. S. 81.

samen, glänzende Feste, Gastmahle, Beleuchtungen etc. trugen dazu bei, den Aufenthalt des Reichsverwesungshofgerichtes zu verherrlichen und eine Menge herbei zuführen, durch die nicht nur die Stadt an Lebhaftigkeit gewann, sondern auch Handel, Gewerbe und Kunst bedeutende Vorteile zogen“ [1]). Der Krieg zwischen Maria Theresia und Friedrich II. hatte Augsburg selbst wenig berührt. Auch während des siebenjährigen Krieges, von 1756—1763 blieb Augsburg von feindlichen Truppen verschont. Doch sollte im Juli 1761 ein allgemeiner Congress stattfinden, der freilich nicht zustande kam. Aber „schon die Zurüstungen zu demselben waren ein Glück für Augsburg; die Wohnungen wurden zum voraus bestellt und theuer bezahlt. Um ein Beispiel anzuführen, bemerken wir, dass der russisch-kaiserliche Gesandte Graf von Kaiserling für sich und sein Gefolge das ziemlich mittelmässige Haus des gräflich Fugger'schen Kanzlers v. Orth für 2000 fl. miethete“ [2]). Als 1763 Frieden geschlossen worden war, bemühte man sich auch in Augsburg möglichst geordnete Verhältnisse zu schaffen: 1770 erschien eine neue Prozessordnung, 1774 eine neue Steuerordnung, 1778 eine neue Wechselordnung, „die das kaufmännische Leben sehr begünstigte und für den dem Handel unentbehrlichen Credit von den wichtigsten Folgen war“ [3]), mit der Umgestaltung der Armenpflege beschäftigte man sich u. s. w. In diese Zeit fällt auch die Reorganisation der alten Stadtakademie, und in diese Zeit der Ruhe und des Friedens können wir auch die Blütezeit des augsburger Rokoko setzen. Im Jahre 1782 hatte Augsburg das Glück, den Papst

---

[1]) Seida l. c. S. 606.
[2]) Seida a. a. O. S. 640.
[3]) Ebenda. S. 642.

Pius VI., auf dem Rückweg von Wien, wo er Josephs II. Massnahmen in kirchlichen Angelegenheiten umzustossen versucht hatte, in seinen Mauern zu sehen; das Glück — denn es brachte der Stadt wieder eine gewaltige Menge von Fremden zu und „das freudige Ereignis war noch lange Inhalt des Tagesgesprächs und setzte Dichter und Dichterlinge, Maler und Kupferstecher, Medailleurs, Wachspoussierer und Gypser in Bewegung, das Andenken daran zu verewigen“ [1]). Selbst bei untergeordneten Begebenheiten hat Augsburg das günstige Geschick, von einer grossen, und jedenfalls kauflustigen Menschenmasse überflutet zu werden: da im Jahre 1786 ein Luftschiffer, Freiherr von Lütgendorf, den Versuch macht, aufzusteigen, strömen mehr als 100,000 Fremde, sogar von Wien, Prag und Strassburg herbei, und halten sich mehrere Wochen in oder wenigstens bei Augsburg auf. Das letzte freudige Ereignis des Jahrhunderts ist für die Stadt das Eintreffen Kaiser Franz II. mit seiner Gemahlin und seinem Bruder Erzherzog Joseph; bald darauf aber wurde der Reichskrieg gegen Frankreich beschlossen [2]), und Augsburg eine Durchzugsstation der marschierenden Truppen. Trübe Zeiten brachen herein, die französische Revolution zog immer weitere Kreise, und selbst in dieser Hochburg des Conservativismus brachen bedenkliche Weberaufstände aus. Die Zeit war nicht mehr ferne, da Augsburg seine Selbständigkeit verlor, die sie zweihundertfünfzig Jahre lang bewahrt hatte. Auch die Selbständigkeit der Kunst schwand hin; die letzten Ausläufer des Rokoko verloren sich mit dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts. Lange genug hatte der Patriciersinn das

---

[1]) Seida l. c. S. 652.

[2]) 23. November 1792.

Seine beigetragen, eine einheimische Kunst zu pflegen und zu fördern.

Ein rascher Blick auf die geographische Lage Augsburgs — und wir sehen das nahe München, wir sehen die einfache Verbindung mit Italien und Frankreich: breite Heerstrassen, auf denen fremde Kunst kommen, und die einheimische frohgemut in's Weite ziehen konnte. Manch einer, dem das Schwäbische noch fremd in den Ohren klingen mochte, kam da mit Feder und Griffel vom Westen her in schwerfälliger Kutsche gefahren, manch einer zog aus den Thoren der alten Reichsstadt, die Pinsel im Ranzen, und im Herzen die Sehnsucht nach dem ewig blühenden Lande jenseits der Alpen.

# Bergmiller und seine Schule.

Wer zum ersten male in Augsburg ankommt, und erwartungsvoll, mit einem Bilde der alten, stolzen Stadt in seiner Phantasie, die Bahnhofshalle verlässt, der mag sich im Augenblicke vielleicht etwas enttäuscht fühlen. Moderne Häuser, moderne Anlagen, wie sie jede Grossstadt dem längst gewohnten Auge bieten, nichts Bemerkenswertes, nichts Individuelles .... aber schreitet man nur zehn Minuten weiter, so krümmt und verengt sich plötzlich die Strasse, und versunkene Tage steigen wieder herauf; man würde sich nicht allzusehr verwundern, wenn ein Ratsherr in Schossrock und Kniehosen um die Ecke böge, und mit steifer Feierlichkeit seinen Hut zum Grusse schwenkte. So stehen die Häuser, wie sie vor hundert und mehr Jahren standen, so ragen die Giebel, wie sie getürmt wurden in der Zeit nach dem grossen Schwedenkrieg. Und doch ist es nicht mehr dieselbe Physiognomie, und doch hat sich das ganze Bild wesentlich verändert. Schon am Ende der Fünfzigerjahre sagte ein feinsinniger Beobachter:[1] „Vor fünfzig Jahren noch sollen die Strassen anzuschauen gewesen sein, wie ein grosses Bilderbuch, dessen Blätter die mit Fresken bedeckten Häuserwände waren. Jetzt nimmt sich dieses Buch freilich fast aus, wie eine Fibel,

[1] W. H. Riehl, „Culturstudien aus drei Jahrhunderten“ etc. S. 291.

die unter die Hände allzu bildungsbegieriger Kinder gerathen ist; die eine Hälfte der Blätter ist herausgerissen, die andere zerfetzt.“ Heute vollends bedarf es geübter Augen, um die kärglichen Reste dieses einst so glänzenden „Bilderbuches“ zu entdecken. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hat sich nur in den entlegenen, ärmeren Strassen hie und da ein ärmliches Madonnenbild oder eine gut gemeinte Heiligendarstellung unter einem schützenden Dache erhalten. Aber die Freskomalerei bildete in Augsburg einen bedeutenden Kunstzweig, und es sind nicht die geringsten Künstler, die ihn zum Blühen brachten. Schon aus dem 15. Jahrhundert haben wir Nachrichten über augsburger Fassadenmaler; die früheste geht sogar auf 1362 zurück, da uns von Herrmann, dem Maler berichtet wird, er habe das Gögginger und das heilige Kreuz-Thor mit Bilderschmuck versehen[1]).

Aber zu einem rechten Aufschwung kommt diese Kunst erst im siebzehnten Jahrhundert. „Von den dreissig bis vierzig Meistern“, schreibt Buff[2]), welche die augsburger Malerzunft damals zählte, befassten sich die meisten, und darunter Künstler von Ruf, wie Mathias Kager[3]) und Hans Rottenhaimmer[4]), mehr oder weniger mit Fassadenmalerei.“ Zu dieser, ja verhältnismässig geringen Anzahl dürfen wir getrost das drei- oder vier-

[1]) Adolf Buff: „Augsburger Fassadenmalerei“ in „Lützow's Zeitschrift für bild. Kunst“. Wien, XXI. Jahrg. S. 58.

[2]) Adolf Buff: „Augsburg in der Renaissancezeit.“ Bamberg 1893. S. 115.

[3]) Mathias Kager, schmückte 1607 im Auftrage des Rates das Weberhaus mit Fresken; (a. a. O. 116.) ausserdem bemalte er die drei inneren Thortürme.

[4]) Hans Rottenhaimmer, gest. 1674, bemalte das Haus D 204. Im Jahre 1858 (W. H. Riehl a. a. O. S. 292) waren die Fresken noch vorhanden.

fache schlagen: Maler, welche in die Zunft nicht aufgenommen waren, oder durchreisende, nicht zuständige Künstler, die dem Geschrei und den Protesten der „Zünftigen“ zu Trotz, immer ihr Handwerk auszuüben wussten[1]). Während nun im folgenden Zeitraum die Fassadenmalerei im allgemeinen abnimmt, gewinnt sie gerade in Augsburg an Ausdehnung. Die architektonischen Zierformen des Rokoko, die „Zuckerbäckerfassaden“, welche einem malerischen Schmuck keinen rechten Spielraum gewähren, finden in der schwäbischen Reichsstadt keinen freien Eingang. Nicht, als ob sich der ästhetische Sinn der Bürger dagegen empört hätte, aber seit den Tagen des Elias Holl war kein Architekt von klingendem Namen erstanden, die Materialbeschaffung war mit aussergewöhnlichen Schwierigkeiten verbunden[2]), und schliesslich galt es, Häuser, die teils durch ihr hohes Alter — manche standen an die zweihundert Jahre — teils durch die zahlreichen Beschiessungen der vorangegangenen Zeiten, baufällig geworden waren, rasch durch neue zu ersetzen. Auch die conservative Denkungsart der Bürger, die, wie wir sahen, einen Strassentumult als bedeutsames historisches Ereignis betrachteten und verzeichneten, darf man nicht unterschätzen. Gewohnt, die Wände der Häuser mit Bilderschmuck verziert zu sehen, folgten sie auch hierin den Gebräuchen ihrer Väter, und hiessen geschickte Künstler mit offenen Armen willkommen. Handel und Gewerbe waren langsam wieder emporgeblüht, die Industriellen, an denen es auch zu jener Zeit in Augsburg nicht fehlte, hatten einen Sparpfennig auf die Seite gelegt, und ganz ent-

[1]) Vergl. die diesbezüglichen Acten im Stadt-Archiv zu Augsburg.

[2]) Ad. Buff: „Die Fassadenmalerei Augsburgs“ etc. S. 106. Die Gesichtspunkte, die der Autor hier entwickelt, sind auch in der weiteren Ausführung benützt.

sprechend dem vornehmen Patriciertum waren sie nun darauf bedacht, ihre Vaterstadt zu schmücken und sich selbst ein Blatt in der Geschichte Augsburgs zu sichern. So begannen denn nach dem Jahre 1703, nach der Beschiessung der Stadt durch die Franzosen, die Häuserfresken üppig zu gedeihen. Dem starken Angebot entsprach eine starke Nachfrage, und die Talente schossen plötzlich aus dem Boden.

Da tauchte um das Jahr 1712 ein neuer Stern in Augsburg auf, vor dem die anderen kleineren Lichter, deren es zweifelsohne zahllose gab, verblassten. Dieser Stern nannte sich Johann Georg Bergmiller[1]), nicht einmal ein Einheimischer, sondern ein Zugereister, der sich sein Territorium erst erkämpfen musste, allerdings in einem unaufhaltsamen Siegeslauf.

Johann Georg Bergmiller ist am 15. April des Jahres 1688[2]) zu Türkheim in Bayern geboren. Sein Vater war ein einfacher Schreiner, der den Sohn anfangs zu seinem Gewerbe erzogen wissen wollte; aber der Kleine zeigte Lust und Liebe zum Zeichnen, und aus dem Umkreise der näheren Umgebung drangen Proben seiner Kunst bis zum Churfürsten Maximilian, auf dessen Veranlassung er dann in seinem vierzehnten Lebensjahre zu dem schon lange berühmten münchener Maler Andreas Wolf in die Lehre kam. Dieser Andreas Wolf, der Sprössling einer Künstlerfamilie, in der wenigstens

---

[1]) Die Schreibweise des Namens ist eine verschiedene. In manchen Acten wird er Berckhmüller genannt, er selbst zeichnet sich Bergmiller oder Bergmüller; man darf darauf kein grosses Gewicht legen, wenn man weiss, dass die Chronogramme, in denen die Maler das Bild mit der Namensfertigung datierten, eine grosse Rolle spielten.

[2]) Neue Bibliothek der Wissenschaften, Leipzig 1770, Bd. I, S. 156.

Einer, sein Vater Jonas, einen gewissen Namen hatte, war im Jahre 1652 zu München geboren, studierte anfangs, wandte sich dann der Malerei zu [1]), und wurde bald einer der meist beschäftigten und gesuchtesten Künstler unter seinen churbayerischen Zeitgenossen. Seine Hauptstärke waren Altarbilder, deren man im Schwäbischen wie in der Pfalz, in Tirol wie in Oberösterreich so gut, wie an der eigentlichen Stätte seiner Wirksamkeit findet. Er war nicht nur Maler, sondern versuchte sich in plastischen Arbeiten [2]), späterhin in Architektur — er leitete den Bau des Klosters Schäftlarn und entwarf die Pläne eines „Lustsaales" in der Nähe von München für den Grafen von Haimhausen [3]), und diese gewisse künstlerische Universalität, dieses rastlose Schaffen vermochte wohl einen jungen, lernbegierigen Mann wie Bergmiller anzuregen. Sechs Jahre lang, bis 1708, war er unter der Aufsicht seines Meisters thätig. Was er in dieser Lehrzeit schuf, ist mir nicht bekannt. Aber es ist wahrscheinlich, dass er vom Farbenreiber bis zum künstlerischen Mitarbeiter Wolf's allmälig emporstieg, und dass bei manchem Bilde des stark in Anspruch genommenen Mannes auch des Schülers Pinsel wacker mithalf. Andreas Wolf war nicht sein einziger Lehrer. Schon bei Stetten [4]) finden wir die Nachricht, dass er sich nach Carlo Maratta, dem Schüler des Andreas Sacchi, bildete. Man darf daraus nicht den Schluss ziehen, dass Bergmiller in

---

[1]) Westenrieder, „Beschreibung der Stadt München", München 1783. S. 389.

[2]) Der churfürstliche Hofbildhauer Balthasar Ableitner war sein Lehrer.

[3]) Westenrieder, a. a. O.

[4]) „Paul von Stetten des jüngeren Geschichte der Kunst etc. in Augsburg". Augsb. 1779. S. 380.

Rom gewesen wäre. Maratta, der glatte Italiener, war durch seine Stiche und Radirungen in Deutschland wohlbekannt, und auch einzelne seiner Bilder hatten den Weg über die Alpen gefunden. Dem Andreas Wolf, der namentlich für Raphael eine besondere Verehrung hatte, dürfte der Restaurator der Stanzenbilder nicht wenig imponiert haben, und so wird er es wohl selbst gewesen sein, der die Aufmerksamkeit des jungen Bergmiller auf Carlo Maratta lenkte. In der That finden sich gewisse stereotype, erstarrte Compositionen, wie sie ja vielen Spätitalienern eigen sind, nicht selten auch bei Bergmillerischen Gemälden wieder, während gerade das Colorit seiner Tafelbilder wenig mit dem transalpinen Künstler zu thun hat. Im Jahre 1708 also kehrte Johann Georg Bergmiller München den Rücken. Sein hoher Gönner, der Churfürst hatte alle Kosten der Lehrzeit getragen, aber nun stand der Zwanzigjährige auf eigenen Füssen, er hatte sich „durch seinen Fleiss zu eignen Unternehmungen geschickt gemacht“ [1]), und wandte sich nun mit guten Empfehlungen nach Düsseldorf, wo er sich durch mehrere Arbeiten einen Namen und offenbar auch ein Stück Geld erwarb. Die bedeutendste Arbeit jener Zeit ist die Ausmalung der Spitalkirche, welche vom Jesuitenpater Urban erbaut worden war. In der Zwischenzeit scheint er öfters Augsburg besucht zu haben, denn es knüpfen sich für ihn zarte Beziehungen nach dieser Stadt an, und schon im December des Jahres 1712 richtet er ein Gesuch an den Rat,[2]) „um seine Malerskunst allhier in Augsburg zu prosequiren, er habe dieselbe bei Herrn Andreas

[1]) Neue Bibl. d. Wissenschaften etc. Bd. I. S. 156.

[2]) Malerakten im Stadtarchiv zu Augsburg de 1640—1738. Fasc. II.

Wolff, vornehmen Maler und Künstler in München, laut beikommenden Originalbrief[1]) ordentlich erlernt und seiner Kunst verschiedene Specimina gegeben, auch derselben grosse Renomé und bei Ihre churfürstliche Durchlaucht zu Pfalz in Düsseldorf sonderbares Lob gemacht, sei nunmehr entschlossen, sich mit einer ehrlichen Bürgerstochter allhier zu verehelichen u. s. w.“ Der Name Bergmillers muss schon damals einen gewissen Klang gehabt haben, denn in einer, für die bureaukratischen Verhältnisse Augsburgs verblüffend kurzen Zeit, schon anfangs Januar 1713, also wenige Tage nach Einlauf des Gesuches, berichten die Deputirten über die Malerordnung[2]), „Bergmiller habe grosse Lust und Liebe zur Malerei, dabei sich auch ungemein naturalia gezeigt und aus allem grosse Hoffnung hervorgethan, es werde mit der Zeit etwas Rechtes in diesem studio aus ihm werden[3]), daher auch dermalen Herzog Maximilian Philipp, so zu Türkheim residirt, bewogen worden, ihm die Gnad zu thun und dem vornehmen Maler etc. Herrn Andreas Wolff in die information und Unterricht, dabei auch vor seine Bemühung und Treue 600 fl. Lehrgeld zu geben; er liess ihn auch nach Düsseldorf rufen, um daselbst die neuerbaute churfürstliche Hospital-Kirche des hochadeligen Ordens Sanct Huberti als fresco auszumahlen etc. etc.“ Und am 5. Januar 1713 beeilt man sich dem jugendlichen Künstler die Meistergerechtigkeit zu erteilen[4]). Berg-

[1]) Befindet sich nicht bei den Akten.

[2]) Vide Augsburger Maleracten de 1640—1738.

[3]) Eine belanglose Amtswendung.

[4]) Ratsprotokoll vom 5. Januar 1713. S. 955: „Auf Joh. Gg. Bergmüllers Mahlers Ansuchen und Bitten umb die erlernte Mahlerskunst hinfüro allhier frey und ungehindert treiben zu dürfen und der Herrn Deputirten über die von Öhlmahlerordnung hierüber

miller dürfte wohl schon seit einiger Zeit bei seiner Braut, der Jungfer Maria Kreuzerinn, in Augsburg geweilt haben; am 17. Januar 1713 erhält er bereits den Heiratsconsens [1]), und doppelte Bande fesseln ihn nun an die neue Heimat, die er seitdem nicht mehr — wenigstens nicht auf längere Zeit — verliess. Von nun ab gewinnt der Ruf Bergmillers immer mehr an Ausdehnung, bald kann er nicht mehr alle Arbeiten allein bewältigen, und mit der Zeit bildet sich eine förmliche Bergmillerische Schule heraus, deren hervorragendste Mitglieder im Folgenden besprochen werden sollen. Nicht alle seine Werke sind mit Sicherheit datiert; in manchen Kirchenarchiven schlummert gewiss noch die eine oder andere Jahreszahl, aber sie ist umsoweniger von Bedeutung, als man von einer eigentlichen Weiterentwicklung, einer künstlerischen Ausbildung höchstens nach der äusserlich-technischen Seite sprechen kann. Innerliche Vertiefung darf man bei Leuten, die gewohnt waren, jahraus, jahrein ungeheure Wandflächen mit Bilderschmuck zu versehen, schliesslich selbst in ihren Tafelbildern nicht verlangen, und die Erweiterung des Stoffkreises beschränkte sich zumeist auf die Angaben, die der bestellende Kirchenvorsteher machte. Das Hauptverdienst der Maler jener Zeit besteht in dem feinen decorativen Sinn; sie sind fast nie

---

erstatteten Bericht und Gutachten wird ihm Supplicanten aus fürgekommenen Ursachen und zumahlen er in seiner Kunst gute Proben abgelegt, in seinem Ansuchen jedoch gegen Erlegung (um fl. 16) der Gebühr willfahrt."

[1]) Hochzeitsamtprokolle v. J. 1713. S. 14a: „Johann Georg Berckhmiller, ein Öhlmaler von Tirckhaimb und Maria Barbara Kreiserinn, hiessig, beede ledig; seine Bürgen: Dominicuss Kreizerer, Gantner und frawe Christoph Kreuzerer, Gedraitaufschlag-Schreiber; ihr Beystand Johann Georg Eichsel, Findelvater.

plump, selten aufdringlich, aber vorwiegend leicht, keck und elegant. Johann Georg Bergmiller, der neben diesen Vorzügen einen wirklich guten Zeichenunterricht genossen hatte, und es mit seiner Kunst sehr ernst nahm, gewann daher, wie gesagt, rasch festen Boden. Aus der ersten Zeit seiner augsburger Thätigkeit sind uns einige Tafelbilder erhalten, so aus dem Jahre 1714[1]) in Merching das Gemälde des Hochaltars, eine Glorification des heiligen Martinus, mit Jean Georg Bergmüller bezeichnet, und dem Stil nach ebenfalls von ihm, aber nicht bezeichnet, eine „Pietà", und eine Darstellung Christi im Tempel[2]). 1716 malte er für die Jesuitenkirche in Landsberg ein Choraltarblatt, den Heiland am Kreuz, ihm zu Füssen Maria und Johannes, und im folgenden Jahre wird ihm die Restaurirung der von Giulio Licinio 1560—61 gemalten Fassade des Hauses D 278 übertragen. „Der jüngere Licinius", sagt W. H. von Riehl[3]), war ein arger Manierist und würde mit Recht ganz vergessen sein, wenn er seine Augsburger Fresken nicht gemalt hätte, ein kolossales mythologisch-allegorisches Werk an einem Hause der Philippine Welserstrasse ..... dessen Sinn und Verstand gewiss kein Sterblicher mehr enträtseln kann, aber bei aller barocken Manier so übermütig keck und mit so flottem, breitem Pinsel auf den Kalk geworfen, dass man vor Staunen über des Meisters Mut und Vermessenheit und über manchen pompösen Einzelzug erst nachträglich dazu kommt, sich über die Geschmacklosigkeit des Ganzen zu ärgern." Bergmiller musste bei dieser Arbeit gewissermassen in eine fremde Haut

[1]) G. v. Bezold und Dr. B. Riehl: „Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern." München 1895. S. 250.

[2]) Ebenda: S. 508.

[3]) A. a. O. S. 293.

hineinkriechen, zumal er an den untern Partieen Neues im Sinne des Alten hinzuzufügen genötigt war[1]). Die etwas überladene, wahrhaft prunkende Art des Giulio lag ihm eigentlich gar nicht; aber er fügte sich dem Zwang, und gerade die grosse, breite Pinselführung, die wir an seinen späteren Deckengemälden beobachten, mag er hier zum erstenmale in grösserem Umfange erprobt haben. Jedenfalls stieg auch durch diese Arbeit wieder sein Ansehen in den Augen der Augsburger, und 1721 gewährt man ihm Eintritt in den Stolz der Stadt, in den Dom, woselbst er in der gräflich Pollheimischen Kapelle vier Deckenstücke malt[2]). (Seltsam genug contrastiert dieser Seitenraum zu seiner Umgebung.) Hier zeigt sich Bergmiller bereits vollständig als der, der er dann Zeit seines Lebens blieb; der leichte gefällige Decorateur, im guten Sinne des Wortes. Was Georg Hager von den Stuccatoren des achtzehnten Jahrhunderts sagt[3]), lässt sich hier auch vollkommen auf den Maler anwenden: „Im 17. Jahrhundert werden die einzelnen Formen mit Vorliebe betont und durchgebildet und erhalten daher den Charakter des Schweren ..... jetzt dagegen arbeitet der Decorateur mit bewusster Absicht an einer einheitlichen Stimmung des Raumes.“ Man mag die einzelnen Darstellungen (Geburt der Maria, Abschied der hl. Jungfrau von Elisabeth, Verkündigung, Maria als Weltenkönigin, und in der Laterne Mariae Himmelfahrt[4]), ein wenig leer und kühl finden — jedenfalls wird man die vortreffliche Gesamtwirkung zugestehen müssen. Die folgenden Jahre bringen

---

[1]) Buff: „Augsb. Fassadenmalerei“ u. s. w. S. 108.

[2]) Bezeichnet: „Sacellum hoc pingebat Joann Georg Bergmiller a̲o̲ 1721.

[3]) A. a. O. S. 6.

[4]) 1887 renoviert.

uns wieder mehrere Tafelbilder, so 1722 das Altarblatt in der Pfarrkirche zu Thannhausen, das „in recht barocker Weise die Verehrung der Familie Stadion gegen das heiligste Altarssacrament“ [1]) vorstellt, und 1723 den heiligen Martinus für die Kirche in Bazzenhofen [2]). Im selben Jahre gab er sein erstes theoretisches Werk, die „Anthropometria oder Statur des Menschen“ [3]), mit zwölf eigenhändig gestochenen, ein wenig harten Kupfern heraus, und 1725 malte er die Kirchenfresken in Ochsenhausen, von denen Berthold Pfeiffer erklärt [4]), dass sie in hohem Grade vollendet seien.

In diese Zeit ungefähr fällt der Beginn eines neuen Abschnittes im künstlerischen Leben Bergmillers. Er emancipiert sich immer mehr von der etwas pedantischen Art seines Meisters Andreas Wolf, die ein Biograph [5]) mit den sonderbaren Worten charakterisiert: „er hat auch nichts von nackten Bildern gemacht, und wenn's geschehen, sie ganz ehrbar bekleidet“; seine Fresken werden lichter, kühner in der Composition, während sich über seine Staffeleigemälde ein eigentümlicher, chokoladefarbener Ton zieht, unter dem die Farben nur eine gedämpfte, verhaltene Leuchtkraft behalten. Die Altarblätter scheint Bergmiller nur mehr nebenbei, gewissermassen in seiner Mussezeit, gemalt zu haben; sie sind ohne besondere Sorgfalt — auch zeichnerisch — entworfen, Stoffe und Falten werden

---

[1]) v. Steichele: „das Bisthum Augsburg.“ Bd. V. S. 764.

[2]) v. Steichele, a. a. O. Bd. II. S. 22.

[3]) Vergl. Sulzer: „Allgemeine Theorie der schönen Künste.“ Leipzig 1799. Bd. IV. S. 651b.

[4]) Dr. Berthold Pfeiffer: „Kultur und Kunst in Oberschwaben etc. 1896. S. 17. Ich selbst habe die Bilder nicht gesehen.

[5]) Westenrieder: „Beschr. d. Stadt München etc.“ S. 393.

ziemlich oberflächlich behandelt, die Gesichter — namentlich der Putten und Jesusknaben — erhalten einen maniriert lieblichen Ausdruck, wie z. B. auf dem Altarblatt zu St. Ursula in Augsburg [1]), und das Hauptgewicht liegt in der Gruppierung und den manchmal recht reizvollen Lichteffecten, die er wahrscheinlich von den Niederländern gelernt hatte. Alles dies deutet darauf hin, dass er vornehmlich im Fresko und hier mit Leib und Seele thätig war. Im folgenden Dezennium schmückte er denn auch eine ganze Reihe von Häuserfassaden und Kirchenplafonds auswärts und in Augsburg mit Bildern: 1728 malte er an die Wand des „Carli'schen Hauses" auf dem Perlachplatz für einen reichen Kaufmann [2]) die sieben freien Künste; 1729 zierte er sein eigenes Haus, das er zwei Jahre vorher, am 11. September erworben hatte [3]), 1732 stellte er seine Kunst in die Dienste des damaligen Stadtpflegers Johann Jakob von Holzapfel [4]), und im selben Jahre vollendete er die grossen Deckengemälde in der katholischen Kreuzkirche zu Augsburg; ein Jahr später schuf er gemeinsam mit seinem Schüler Johann Holzer am Gasthof zur „goldenen Traube" die Heimkehr der israelitischen Kundschafter, 1735 malte er am Hause A 26 auf dem alten Weinmarkt eine Krönung der hl. Maria, und an einem dem Jesuitencolleg gehörenden Gebäude (F 408) ein Brustbild der hl. Jungfrau mit dem Kinde. Erwähnen wir noch die Ausschmückung des Hauses Brentano-Mezzegra

[1]) Der hl. Dominicus kniet vor Maria, die das segnende Christuskind hält.

[2]) Ad. Buff: „Augsburger Fassadenmalerei" etc. S. 106 ff.

[3]) Vide Häuserverzeichnis im Augsb. Stadt-Archiv. Das Haus, jetzt Wittelsbacher Hof, gieng am 1. October 1762 an Bergmillers Sohn, Johann Baptist über.

[4]) Hl. Kreuzstrasse, F. 386.

vom Jahre 1736, und das Fresko im Giebelfeld des Stiftungsgebäudes von St. Martin[1]), so habe ich alle Fassadenmalereien Bergmillers genannt, die sich nach Adolf Buff nachweisen lassen. Sicher ist, sowohl dass ihre Anzahl viel grösser war, als dass er sie keineswegs allein ausführte, sondern mit einem ganzen Künstlerstab umgeben war. Ob er auch ausserhalb Augsburgs als Fassadenmaler thätig war, ist mir nicht bekannt; Meidinger schreibt zwar:[2]) „. . . . Holzer, Bergmiller, Schwarz etc. haben auf nassen Wurf an den Gebäuden zu Augsburg, München, Nürnberg, Regensburg etc. den Fürüberwandelnden Stärke ihrer Kunst hinterlassen," aber dieser Passus ist doch zu allgemein gehalten, um daraus weitere Schlüsse ziehen zu können. Von allen seinen Augsburger Häuserfresken ist nur eine einzige auf unsere Zeit herübergekommen, die Malerei, die er für die Herren Jesuitenpatres ausführte: an dem Hause F 408 erblicken wir zwischen den Erkerfenstern des ersten und zweiten Stockwerkes eine Madonna mit Kind, in reichem Medaillon-Rahmen, dessen Formen bereits stark in das ausgebildetere Rokoko hinüber weisen; der bräunliche Grundton, den das Bild heute zeigt, dürfte ursprünglich nicht so sehr hervorgetreten sein; die Jahreszahl (MDCXXXV) scheint mir später übermalt worden zu sein. In diesem dürftigen Reste und mehr noch in den vier grossen Kupferstichen aus dem Engelbrechtischen Verlage (Fassaden der Häuser F 386[3]), B 5[3]),

[1]) Gegenstand der Darstellung ist der barmherzige Samariter gewesen.

[2]) Meidinger: „Historische Beschreibung von Landshut und Straubing." Straubing 1787. S. 223.

[3]) Abgebildet in Lützows „Zeitschrift für bildende Kunst" XXI. Jahrgang. Die Reproductionen lassen infolge ihrer Kleinheit zu wünschen übrig.

A 26, A 23) zeigt sich die verständige und sichere Art Bergmillers. Nicht umsonst hatte er seine Lehrzeit bei einem Meister verbracht, der selbst architektonische Werke schuf. Seine Scheinarchitekturen sind möglichst realistisch empfunden, es kommt nicht mehr, wie bei manchen Fresken früherer Zeit vor, dass unmögliche bauliche Glieder an unmöglichen Stellen gemalt würden[1]), „in den oberen Stockwerken sind die struktiv wichtigen Partieen der Mauer, die sich an den Ecken und zwischen den Langseiten der Fenster in die Höhe ziehen entweder leer gelassen, oder mit gemaltem Mauerwerk oder durch Pfeiler oder sonstige angemessene Ornamentirung als structiv von Bedeutung kenntlich gemacht[2]), alles ist folgerichtig gedacht, und genau auf die feinere Wirkung berechnet.

Es ist nicht ohne Wichtigkeit, dies hervorzuheben. Denn nur aus solchen Anfängen konnten sich jene brillanten Decorationen entwickeln, in denen dann die folgenden Künstler, z. B. der glänzende Matthäus Gündter, unübertreffliche Meister wurden. Diese imponierende Sicherheit, die Leichtigkeit, grosse Flächen mit einer einzigen zusammenhängenden Darstellung zu beleben, hat Bergmiller noch nicht. Beschränkt er sich bei den Häuserfassaden hauptsächlich auf leichtes Abtönen des Grundes, auf gefällige Umrahmungen und meist ein kleineres Mittelbild, das sich dann allerdings umso prägnanter abhebt, so zerfallen gewöhnlich auch die Darstellungen seiner Deckenfresken in mehrere Einzelbilder, die oft auch innerlich nur lose miteinander verknüpft sind; man darf dabei freilich nicht übersehen, dass

[1]) Vergl. den mehrfach erwähnten Aufsatz von Ad. Buff.

[2]) Ebenda; im folgenden wird noch auf nähere Details eingegangen.

gerade um diese Zeit zahlreiche Kirchen und Kirchlein neu gebaut oder gründlich umgestaltet wurden, deren Ausmalung seinen Nachfolgern übertragen wurde, während er selbst viele ältere Gotteshäuser zu „modernisieren“ hatte; und ihre bauliche Anlage (z. B. Tonnengewölbe) verhinderte oft grossangelegte Compositionen. Der Plafondgemälde in der katholischen Kreuzkirche wurde schon gedacht; es sind siebzehn recht tüchtig gemalte Bilder, zum grossen Teil aus der Leidensgeschichte des Herrn, die von Jeremias Wolff in Kupferstichen herausgegeben wurden[1]). Ausserdem malte er noch die Decken der Karmeliter- und Katharinenkirche, die vier Fresken in der Barfüsserkirche, und die ganz originellen Deckengemälde in der Annakirche (1748), von denen namentlich die Bergpredigt mit den zwanglos gruppierten Aposteln und dem in freier, schöner Perspective gelagerten Volk, auch die individuelle Begabung des Meisters zeigt. Auswärts malte er im Jahre 1732 die figurenreichen Compositionen in der Pfarrkirche zu Diessen[2]), nach 1740 vollendete er das Altarbild seines verstorbenen Schülers und Freundes Holzer in Schwarzach am Main, von 1751 sind die Wandgemälde und Deckenbilder in Steingaden datiert[3]), und im Jahr darauf finden wir ihn als Urheber der Glorification des hl. Rasso, des Türkenkrieges und der Kirchengründung in Grafrath[4]). Sehr zahlreich und weitverstreut sind seine Staffeleibilder. Ich erwähne, ausser den schon früher genannten, die „Heimsuchung Mariä“ und die „Kreuzabnahme“ in Alder-

[1]) Augsburg, 24. Juni 1740. Die Stiche, welche die Art des Bergmiller nicht übel wiedergeben, rühren von Joh. Daniel Herz, dem Vater, her.

[2]) Vergl. Bezold und Riehl a. a. O. S. 520.

[3]) Ebenda. S. 602.

[4]) Ebenda. S. 461.

spach (1728 und 1729)[1]; den „hl. Paulus“ in der Jesuitenkirche zu Regensburg; zu Eichstätt die „hl. Barbara“ und „hl. Familie“ (Walburgenskirche), „Christus am Kreuz“, „santa conversazione“, „sterbender Joseph“ (Jesuitenkirche), „Rosenkranzbruderschaft“, „Maria mit dem Bilde des hl. Dominicus“, „Thomas de Aquino“, „hl. Rosa“ (Dominikanerkirche), „Christus mit den fünf Wunden“, „unbefleckte Empfängnis“, „hl. Joseph“ (ehem. Nonnen de Nôtre-Dame); in der Stadtpfarrei zu Passau eine „Freundschaft Christi“; in Landshut die „hl. Barbara“; in Diessen[2] das Altarblätt des St. Augustinsaltars mit dem hl. Rasso im oberen Aufsatz; in Straubing in der Pfarrkirche eine „Enthauptung der hl. Catharina“[3]; zu Augsburg, ausser den bereits genannten, eine — nebenbei bemerkt wirklich reizvolle — „Maria mit Kind u. s. w.“ in der Klosterkirche Maria Stern, auf den Seitenaltären bei St. Ursula „unschuldige Kinder“ und „Maria dem hl. Dominicus erscheinend“, in der katholischen Friedhofskirche zwei jetzt ziemlich verdorbene Bilder über die Texte: „es ist allen Menschen gesetzt einmal zu sterben“ und „ich bin die Auferstehung und das Leben“[4]; in der Universitätskirche zu Salzburg einen „hl. Thomas de Aquino“[5]; zu Landsberg in der Jesuitenkirche einen „S. Aloysius“ und „Eintritt des hl. Stanislaus in den Jesuitenorden“ (1755)[6]; in Wien eine „büssende Mag-

[1] Meidinger a. a. O. S. 303, 304.

[2] Bezold und Riehl. S. 520.

[3] Meidinger a. a. O. S. 271.

[4] Ein „Ecce homo“ und eine „schmerzhafte Mutter Gottes“, die Meidinger S. 232 erwähnt, scheinen nicht mehr vorhanden zu sein.

[5] Hübner „Beschreibung von Salzburg“. Salzburg 1792, 1. Band. S. 102.

[6] Bezold und Riehl a. a. O. S. 508.

dalena bei Christus im Hause des Pharisäers" (1756)[1]), ferner zwei Bilder, die Nagler in der Gallerie zu München erwähnt[2]), „eine Mutter Gottes mit Kind", und „Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist", — und gewiss noch manche andere, die mir entgangen sein werden, aber kaum ein wichtiges, neues Merkmal zur Charakteristik des Künstlers liefern dürften. Lang gewohnte Übung, die ihm ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist, spricht aus seinen Werken zu uns; vier flüchtige Federzeichnungen, offenbar Detailskizzen für Deckenbilder, die sich im Kupferstichkabinet in der königl. Pinakothek zu München befinden, zeigen, gleichsam im Gerippe, seine Fehler und Vorzüge: maniriert gewordene Composition, einzelne schematische Gruppenbildungen direkt von den Spätitalienern herübergenommen — auf der andern Seite wieder eine grosse Sicherheit, eine feiner Blick für Aufbau und Lichtwirkung.

Über Bergmillers Leben ist bei den spärlichen Nachrichten, die wir besitzen, wenig mehr zu sagen. Im Jahre 1730[3]) wurde er Direktor der Stadt-Akademie, eines Institutes, dem wir bei seiner Wichtigkeit für die Entwicklung des Augsburger Kunstlebens im achtzehnten Jahrhundert später ein Kapitel werden einräumen müssen. 1752 gab er ein zweites wissenschaftliches Werk heraus, das den etwas umständlichen Titel führt:[4]) „Geometrischer Massstab der wesentlichen Abteilungen und

---

[1]) Bezold und Riehl a. a. O. S. 508.

[2]) Nagler's Künstlerlexicon, Bd. I.

[3]) In den „Allgemeinen deutschen Biographieen" ist das Jahr 1720, in der „Neuen Bibl. der Wissenschaften etc." 1730 angegeben. Letzteres scheint mir wahrscheinlicher, da sein Vorgänger, Rugendas, erst 1742 starb. In den Acten der Stadtakademie habe ich darüber nichts gefunden.

[4]) Sulzer a. a. O. I. Bd. S. 388 b.

Verhältnisse der Säulenordnungen aus dem Quadrat der dorischen Ordnung, für alle übrigen Ordnungen nach pythagorischer Lehrart hergeleitet von J. G. Bergmüller, mit 23 Kupfern". Auch mehrere Folgen belehrender Kupferstiche, so die „ganz neuen und sehr nützlichen Säulen und Ornamente" (6. Blatt) und „six Plafonds dans le gout français" [1]) erschienen und halfen Bergmillers Ruhm auch nach der theoretischen Seite hin verbreiten. In seinen letzten Lebensjahren scheint er sich allmälig mehr Ruhe gegönnt zu haben, zumal ihn das Podagra arg plagte. Doch malte er noch unmittelbar vor seinem Ende die „vier Monarchieen", die nach seinem Tode vom Bischof von Augsburg angekauft wurden [2]): am 30. März 1762 starb er und wurde auf dem katholischen Friedhof zu Augsburg beigesetzt [3]). Er hinterliess fünf Kinder; zwei Töchter und zwei Söhne waren in den geistlichen Stand getreten, der dritte Sohn, Johann Baptist hatte gleich seinem Vater die Malerei als Lebensberuf erwählt.

Bergmillers ausgedehnter Wirkungskreis, seine grosse praktische Übung, seine theoretischen Kenntnisse und nicht zuletzt das bürgerliche Ansehen des Herrn bischöfl. Hofmalers, bewirkten, dass sich ein grosser Kreis von Schülern und Gehilfen um ihn sammelte, aus dem freilich nur einige Namen und Werke auf unsere Zeit herübergekommen sind. Buff erwähnt [4]), dass sich um das Jahr 1740 bei einer verhältnismässig geringen Bevölkerungszahl, an die zweitausend Leute mit Kunst und Kunsthandwerk beschäftigten; freilich waren die

[1]) Sulzer a. a. O. Bd. IV. S. 683b und S. 779.

[2]) Vide „Neue Bibliothek der Wissenschaften etc." l. c.

[3]) Ferdinand Seydel, „Führer auf den katholischen Gräbern." S. 92. No. 17.

[4]) l. c. XXII. Jahrg. S. 174.

Grenzen des Begriffes „Künstler“ recht weit gesteckt; einige von den überlieferten Namen verdienen immerhin Beachtung. Aus der näheren Umgebung Meisters Bergmiller ist vor allem sein talentvollster Schüler, Johann Holzer, zu erwähnen, der nicht nur seine Genossen, sondern auch seinen Lehrer um Haupteslänge überragte.

Holzer teilte das Schicksal vieler Freskenmaler seiner Zeit. Von seinen Mitbürgern in höchstem Masse gepriesen, manchmal vielleicht mit allzu tönenden, überschwänglichen Worten, verblasste sein Ruhm rasch, wie die Bilder an den Häusern zu Augsburg, und eine nachfolgende, die alte Kunstform verachtende Generation, schritt achtlos über den Lorbeer, den ihm die huldigenden Zeitgenossen gereicht hatten. Heute findet sich selbst in ausführlicheren Geschichten über die deutsche Malerei kaum mehr sein Name, höchstens dass eine Specialschrift über irgend ein Kloster oder eine Kirche, eine seiner Schöpfungen mit einem lobenden Epitheton erwähnt. Und doch war Holzer ein wirklicher Künstler, eine starke Individualität, ein deutscher Meister des beginnenden Rokoko.

Johann Evangelist Holzer erblickte am 24. Dezember des Jahres 1709 zu Burgeis im Vinschgau, als Sohn des Müllers Christoph und der Margarete Holzer, das Licht der Welt[1]). Seine erste Erziehung genoss er im Benediktinerkloster Marienberg, woselbst er in den Elementargegenständen und wahrscheinlich auch in den

---

[1]) Vergl. die ziemlich ausführliche Biographie in den „Beiträgen zur Geschichte etc. von Tirol und Vorarlberg“, Innsbruck 1834. 8. Bd. S. 272 ff. Diese Abhandlung, sowie die kurze Biographie in Meusels „neuen Miscellancen“ S. 236 ff. und Kilian's „Ehrengedächtnis“ sind für die folgenden biographischen Aufzeichnungen benützt, ohne immer speciell angeführt zu werden.

Anfangsgründen des Lateinischen unterrichtet wurde. Seinem Vater, dem Klostermüller, wäre es zweifellos lieber gewesen, wenn Johann Holzer, wie sein älterer Bruder Joseph Lucius das geistliche Habit angezogen hätte, aber schon den Knaben trieb es unwiderstehlich der Kunst zu; er wurde jedenfalls, wie es im frommen Tirol ja üblich war und ist, zum fleissigen Kirchenbesuch angehalten, und die Altargemälde und rituellen Prunkgegenstände mögen seine Phantasie besonders angeregt haben. So weiss denn sein erster Biograph zu melden [1]), dass er sich aus „Kalch, Blut und Russ“ selber seine Farben machte, und damit, ein primitiver Freskomaler, die Mauern verzierte. Und so bildete er sich autodidaktisch so weit, dass er -- es ist nicht näher berichtet, in welchem Material - ein gut getroffenes Porträt des damaligen Prälaten von Marienberg, Johann Baptist Murr, ausführte. Dieser war es nun selbst, der den Knaben von seiner geistlichen Laufbahn ablenkte, und den widerstrebenden Vater bewog, ihn zu Nikolaus Auer in St. Martin, einem ehemaligen Schüler unseres Bergmiller in die Lehre zu geben. Drei Jahre lang wurde er hier im A B C der Malerkunst unterrichtet. Selbständige Arbeiten dürfte er in dieser Zeit kaum geschaffen haben, nur ein Todtenkreuz auf dem Friedhof in Burgeis, das jetzt wohl längst nicht mehr existiert, soll jener Periode angehören. Das frühest datierte Werk ist ein Altarblatt für die Klosterkirche zu Marienberg, laut Bezeichnung [2]) im achtzehnten Lebensjahre gemalt; sein Biograph in den „Beiträgen für Tirol und Vorarlberg“ nimmt an, er hätte es erst in Straubing

---

[1]) „Kunst- und Ehrengedächtnis Herrn Johann Holzers etc.“ Augsburg 1765.

[2]) Ex oper. Joann. Holzer 1727 aetat. 18.

verfertigt, und es ist wohl möglich, dass dies sein Probestück war, als er in die „Condition“ des Malers Merz trat; genauere Berichte hierüber fehlen. Joseph Anton Merz war ein Maler zu Straubing, der um diese Zeit mit der Ausmalung der Klosterkirche zu Oberaltaich beschäftigt war. Er hatte, wie uns der Chronist mitteilt[1]), diese Arbeit ursprünglich gemeinsam mit seinem Bruder übernommen gehabt: „.... anno 1727 diese kostbare und mühesame Arbeit (Renovierung der Fresken) über sich genommen die schon zuvor weitberühmte und vortreffliche Künstler Josephus Antonius Mertz, zu Oberdorf, einem Marktflecken im Schwabenland nächst Augspurg gebürtig, dessen kunstreiche Hand sich ehedessen schon zu Neukirchen in Böhmen, zu Haindling in Bayern, Sossau, Aettingen, Schierling, Piebing, Wallkofen, Michaelsbuech, Wörth, Ittling, Dürnthening, Bogenberg, und anderer Orthen mehr bekannt gemacht, da dieselbe besagte Gotteshäuser mit kunstreicher Fresco ausstaffiert: und dessen Herr Bruder Andreas Mertz ..... Dieser letztere aber hat sich gleich das folgende Jahr 1728 allhier beurlaubt (tam rara est concordia fratrum) und seinem Bruder allein das völlige Werk überlassen“ u. s. w.

Duobus litantibus tertius gaudet. Johann Holzer kam, vielleicht gerade auf diese Veranlassung, behufs weiterer Ausbildung zu Merz, und hatte nun gleich Gelegenheit, sich als Schüler zu bethätigen; die „Fundation, Restauration und Glori des ganzen heil. Ordens Benedicti“ hat manche Züge seinem Pinsel zu verdanken gehabt. Aus dieser Zeit stammt auch ein Altarblatt in der Franziskanerkirche zu Straubing, der heil. Antonius von Padua“[2]); was er sonst noch damals geleistet, ist

[1]) „Aemiliani Hemmauer Chronica superioris Altaich.“ S. 432.
[2]) Meidinger a. a. O. S. 202.

unbekannt. Allzulange dürfte er sich in Straubing nicht aufgehalten haben, sein nächstes Ziel war die schwäbische Kunstcentrale Augsburg, wo er zu dem Maler Roblez oder Rothblez kam. Bald darauf machte er die Bekanntschaft Johann Georg Bergmillers, der ihn für Augsburg „entdeckte". Holzer hatte bis dahin immerhin nur bei tüchtigen Handwerkern gelernt. Nun vermochte ihn der, wie wir wissen auch theoretisch gebildete Meister, auf seine Fehler aufmerksam zu machen, er wies ihn auf das Studium der „Geometrie und der Optik, der Mythologie und der Geschichte", und Holzer ergriff mit beiden Händen die ihm gebotene Gelegenheit; er lernte auch französisch, und versuchte sich in den reproducierenden Künsten — „vierzehn radirte Blätter seiner Hand in Rembrands Manier, teils nach Bergmiller'schen, teils nach eigenen Zeichnungen" [1]), erschienen nach und nach im Verlage seines Meisters, von vielen kleineren Arbeiten, Kupferstichen für Bücher, „Thesen" für Dissertationen u. a. m. nicht zu sprechen. Das Hauptfeld seiner Leistungen aber war die Freskomalerei. Von allen Häuserfassaden, die er in Augsburg malte, ist uns allerdings nur eine einzige erhalten; doch geben uns achtundzwanzig Kupferstiche des J. E. Nilson [2]) einen Begriff von den leider verschwundenen Kunstwerken. Die wenigsten unter ihnen sind datiert; eigentliche, zuverlässige Stilunterschiede lassen sich bei der

---

[1]) Nagler's Künstlerlexicon Bd. VI. Die hier angeführte Behauptung, er habe sich erst nach sechs Jahren seines Augsburger Aufenthaltes als „eigener" d. i. selbständiger Künstler gezeigt, ist unrichtig.

[2]) J. E. Nilson: „Picturae a Fresco in aedibus Augustae Vindelic. a Joanne Holzer Pictore ingenioso. Sculptae et excussae a J. E. Nilson A. V." finden sich im kgl. Kupferstichcabinet zu München.

etwas einseitigen Art des Stechers, der alles in die ihm geläufige Form presste, schwer constatieren; wir sind genötigt nach den Darstellungsgegenständen die Bilder in einzelne Gruppen zu scheiden, deren chronologische Reihenfolge man freilich mehr mutmassen, als mit Bestimmtheit feststellen kann. Eines seiner frühesten Augsburger Freskogemälde ist zweifelsohne das im Jahre 1731 vollendete Göttergelage am „Drei-Kronen-Wirtshaus“ (jetzt Frauenthorstrasse, F 15), das, wie oben erwähnt, für unsere Zeit gerettet blieb. Es ist ein dreistöckiges Haus mit vierfenstriger Fassade, durch leicht marmorirte, gemalte Pfeiler mit ziemlich wichtigen Kapitälen architektonisch gegliedert; zwischen den Eckfenstern des ersten und zweiten Stockes befindet sich je ein Medaillon mit Putten, ebenso unterhalb der Eckfenster des ersten Stockwerkes. Zwischen den Mittelfenstern des ersten und zweiten Stockes ist in einfachem, barockem Rahmen eine künstlerisch nicht unbedeutende Pietà gemalt, und darüber ein Kreuz, das von zwei kleinen Engeln umschwebt wird; unter der trauernden Maria sieht man die Jahreszahl MDCCXXI und ein Wappen mit drei Kronen, gewissermassen als Schild des Gasthauses. Unter den zwei Mittelfenstern des ersten Stockes war das bedeutendere Gemälde, ein etwas merkwürdiges Göttergelage, das jetzt bereits vor seinem nahen Ende steht, wenn es nicht bereits aufgehört hat, zu existieren[1]). Es stellte das Gastmahl der Gottheiten vor, die den sieben Planeten ihren Namen gaben; in der Mitte der nackte Apollo, um ihn, üppig gelagert, Jupiter, Mars, Mercur, Venus, Saturn

[1]) Ich sah das Bild in recht schlecht erhaltenem Zustande i. J. 1897. Allein in der letzten Zeit wurden wieder mehrere der alten Fresken geopfert.

und Diana[1]). Die ganze Art ist noch völlig Bergmillerische Schule; das Mittelbild streng hervorgehoben, im übrigen leicht decorierend; die Gruppierung correct aber ohne jenen grossen Schwung, jene gross angelegte Bewegung, die wir in manchen seiner späteren Werke finden; nur die unbekleidete Gestalt des Sonnengottes verrät schon hier den freien Künstler. In diese Zeit unverkennbaren Bergmillerischen Einflusses gehört das Gemälde, das er an dem Hause des Kaufmanns Mellin (im Hofe) malte: „Christus und die Samariterin." Das samaritische Weib steht am Brunnen, auf dessen Rande Christus sitzt[2]); durch einen Thorbogen blickt man auf ein Stück freier Landschaft: auch hier der Sinn für Veduten, den man im Barock und Rokoko nicht nur in der Malerei antrifft. Gemeinsam mit Bergmiller schuf er die Decoration an dem Gasthof „zur Traube" (1733)[3]),

[1]) Auf dem Nilsonschen Stiche lesen wir folgende „erklärende" Verse:

Planeten theilen ordentlich Getraencke also unter sich:
♄ Saturnus ganz ermattet schier, labt sich mit einem frischen Bier,
♃ Der Jupiter trinkt Honigmöd, dieweil er ihm nicht wiedersteht;
♂ Mars gibt Dir ein Glas Brandewein, denn schenkt er auch Rosolli ein
☉ Die Sonn' gibt uns den Rebensafft, der neuen Geist und Muth uns schafft
♀ Die Venus bringt uns Milch herbei, wer's trinken mag der trinke frei
☿ Mercurius reicht warmen The, auch dem's belibet ein Caffee
☽ Der Mond stellt sich mit Wasser ein und sagt, ohn' mich könnt ihr nicht sein".

[2]) Darunter die Worte: „Ego is sum, qui tecum loquor".

[3]) Es ist daher unrichtig, wenn sein Biograph in den „Beiträgen für Tirol und Vorarlberg" S. 288 von dem „Göttermahl" und der „Pietà" sagt: „Beide dürften bald nach Holzers Trennung von Bergmüller gemalt worden sein".

und zwar die Einbringung der Riesentraube in das Zelt; die einzelnen nicht zahlreichen Figuren sind, soweit sich dies aus dem Stiche erkennen lässt, sehr charakteristisch, auch an feineren Motiven fehlt es nicht, ich erinnere z. B. an die Alte, die lüstern auf die Frucht schielt und begehrlich die Hand hebt; das ist keine blosse Flächenbemalung mehr, sondern empfundene Kunst. In der geschickten Art seines Meisters scheinen auch die „vier Evangelisten" an dem Hause des Marcus Luz gemalt gewesen zu sein. Die Symbole (bis auf den fehlenden Ochsen des Lucas) sind sehr gut als Stützen oder Träger der Evangelien verwendet, die Köpfe selbst allerdings ohne grössere Bedeutung.

In dasselbe, oder das folgende Jahr dürfte seine Trennung von Bergmiller fallen. Des Lehrers sehnlicher Wunsch war, dem jungen Künstler eine seiner Töchter zur Frau zu geben. Holzer wich diesem Begehren aus, „ein augsburgisches Stadtmädchen", äusserte er zu wiederholten malen [1]), „verlange er nicht zur Frau, weil — sie nicht nach seinem Geschmacke wären". War es die Furcht vor dem Patrizierstolz der jungen Damen, die den tirolischen Bauerssohn abschreckte, war es in dem speciellen Falle die Geistesarmut der Tochter Bergmillers [2]), kurz, sein Verhältnis wurde in dem Hause unleidlich, und es blieb ihm nichts übrig, als — in aller Freundschaft — zu scheiden. Noch giebt es einige Schöpfungen, die sich ziemlich im Fahrwasser Bergmillers halten: das „Opfer Abrahams" (ehem. Propstisches Haus) mit den etwas conventionellen Putten, die „Gratia plena" (am Hause eines Webers auf dem „Stephansplatz") mit jener stereotypen Anmut im Antlitz der

[1]) Meusels „neue Miscellaneen" S. 236.
[2]) Kilian, l. c.

Maria, die wir auf den Altarblättern seines Lehrmeisters finden, vielleicht auch die beiden Darstellungen, die er an das Ruprechtische Haus malte: „Jacob, mit dem Engel ringend“, und „Elias vom Engel sanft im Schlaf berührt“, ob zwar namentlich im letzteren Bilde der ernste, kräftige Gesichtsausdruck zu der viel weicheren und weichlicheren Art des Bergmiller im Gegensatz steht. Ganz selbständig aber tritt er in seinen zwei bedeutendsten Fresken auf, die Holzers Ruhm weit über die Mauern Augsburgs hinaustrugen; das eine ist ein „ecce homo“ an dem Klinzer- (Klinker) Turm, das andere der rasch populär gewordene Bauerntanz“. Das „ecce homo“ muss eine wirklich imponierende Composition gewesen sein: auf den Stufen eines burgartigen Baues steht der mit einem Lendentuch bekleidete Christus; ein römischer Soldat, die Fasces im Arm, hängt ihm den Purpurmantel um, zwei andere Krieger, halb sichtbar, tauchen aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor: vorne steht Pilatus und deutet in beinahe nachlässiger Haltung auf den Heiland: „Sehet, welch ein Mensch!“ Die Juden, zu Füssen der offenbar ziemlich hohen Treppe gedacht, erblickt man nicht. Eine Anecdote erzählt [1]), dass dies die knauserigen Besteller des Bildes getadelt hätten, worauf der Künstler erwiderte! „Wie konnte ich diese (die Juden) am Thore malen? sie waren ja alle in der Stadt geblieben“. Aber Holzer wusste wohl, was er that. Nicht auf eine gemalte Volksmenge, auf den Beschauer selbst blickt Pilatus herab, ihm ruft er seine Worte zu, der Vorgang ist unmittelbar, spontan: „Wer seine Augen auf das Gemälde am Klinzerturm geheftet hat, kann beinahe nicht davon

---

[1]) „Beiträge für Tirol und Vorarlberg“ a. a. O. S. 289[15]).

weggehen: einen Gott in Menschengestalt so sanftmütig und so unschuldig leidend zu sehen“ [1]).

Mit solchen Mitteln, aus solchen Gesichtspunkten heraus entwickeln sich diese Meister der Wirkung. Und die landläufige Behauptung, als hätten alle von ihnen immer nach derselben Schablone gearbeitet, ist zu mindest in dieser Allgemeinheit nicht zutreffend. Holzer vor allem ist vielseitig und weiss sich nach den Umständen einzurichten. Genügen ihm zu dieser ernsten, erschütternden Episode blos fünf Figuren, so arbeitet er an anderen Stellen mit einem grossen, complicierten Apparat. Der „Bauerntanz“ war an einem Wirtshause am „vorderen Lech“, einem kleinen, engen Gässchen, angebracht; die Gastwirtschaft besteht noch immer, und führt heute noch den Namen „zum Bauerntanz“, obwohl jede Spur des einst so gefeierten Gemäldes längst getilgt ist [2]). „Es nahm“, so führt Buff in seiner Schilderung aus [3]), „unter den Fenstern des ersten Stockes und teilweise noch zwischen diesen die ganze Breite der Fassade ein; in der Mitte waren schmausende und zechende Bauern, links davon zwei Musikanten, an die sich tanzende Paare, Kinder und Erwachsene anschlossen; rechts von der Tafel bereitete ein altes Weib über einem offenen Feuer Speisen. Hierauf folgte bis an die Ecke und noch um die Ecke herum, stets in gleicher Höhe, eine kleinere Gruppe von Hunden, Hirschen und Jäger. (Die Tiere nach einem „studio“ von J. E. Ridinger.) Auf beiden Seiten des Mittelfensters vom ersten Stockwerk befanden sich ein paar oval eingerahmte, offenbar sehr leicht in der Farbe gehaltene Bildchen, welche die

[1]) Meusels „neue Miscellaneen“. S. 236.

[2]) Es soll bis in die Dreissigerjahre erhalten gewesen sein.

[3]) A. a. O. Hier findet sich auch eine ziemlich anschauliche Abbildung des „Bauerntanzes“.

Fabel von Fuchs und Storch zum Gegenstand hatten; über diese leichte Ornamente. . . . . Ausser den leichten Fenstereinfassungen waren vermutlich keine architektonischen Gruppen an der Fassade, da es dem Künstler offenbar darauf ankam, das Haus vor dem Bilde möglichst verschwinden zu lassen.“ Es wird weiters erwähnt, dass manche der Figuren Reminiscenzen waren, dass er u. A. das tanzende Bauernpaar ganz von Holbein's Hause „zum Tanze“ herübernahm; aber dem gegenüber müssen wir berücksichtigen, dass er doch wieder auf gute deutsche Meister zurückging, und dass er bei allen entlehnten Details dennoch eine ganz einheitliche Composition zu schaffen vermochte. Es zeigt sich in diesem Bilde der volkstümliche Humor Holzer's, den wir schon am Gasthof zur „Traube“ wahrnehmen konnten: z. B. wie Hund und Katze auf einander losfahren, und die Alte, die über offenem Feuer den Spiess dreht, ihnen mit dem Kochlöffel droht; es zeigt sich auch seine gesunde Kraft, seine Darstellungsfreude, die sich, wo es angeht, in einer liebevollen Behandlung des Nackten äussert. Von Prüderie ist er gar nicht angekränkelt; Lebendigkeit in Ausdruck und Stellung ist ihm wesentlich. Bianconi schreibt über den Bauerntanz[1]): „Sie werden bemerket haben, dass der grösste Teil der Bäuerinnen die Röcke sehr kurz tragen, wie sie nach Euripides Vorgehen die spartanischen Mädchen zu tragen pflegten. . . . . Bilden Sie sich also ein, was für Lust und was für Positionen in ihren Tänzen regieren, und das alles ist in Holzer's Bilde sehr lebhaft vorgestellet.“ Am selben Hause malte er zu einem vorhandenen plastischen Hirschkopf, der an der Ecke heraus-

[1]) Ludw. Bianconi: „Zehn Sendschreiben an den Marchese Philippo Ercolani“. Deutsch zu München, 1792. S. 117 f.

ragte, drei Leiber, einen Jäger und Hunde. Dieser „stehende, fallende und springende Hirsch“ gehört zu jenen perspektivischen Scherzen, die um diese Zeit anfangen, recht beliebt zu werden. Nach dem Stich lässt sich die Wirkung nicht beurteilen[1]).

Dass der steigende Ruhm Holzers ihm viele Feinde und Neider schuf, ist leicht einzusehen. Er wird wohl auch, zufolge dem, was noch nach seinem Tode über ihn im Umlauf war[2]), gehörig verleumdet worden sein, und dem Gefühl der Bitterkeit darüber giebt er in verschiedenen allegorischen Darstellungen Ausdruck. Ich nenne zuerst die umfangreiche Composition an dem Hause des Banquier Carli; am oberen Teil das vornehmlich decorativ wirkende Gemälde „Brüderliche Liebe unter der Fabel des Castor und Pollux dargestellt“, von den Zeitgenossen ungemein, vielleicht etwas zu sehr geschätzt; am untern Teile die Allegorie: „Tandem fert spina coronas“ — die Kunst von einem geflügelten Genius emporgetragen, die Dämonen der Gewalt und des Neides in den Abgrund gestürzt; ein Thema, das ihm wie gesagt, nahe lag. An demselben Hause malte er die „vier Jahreszeiten“ in Gestalt von vier Knaben, eine unbedeutendere Arbeit, und im Gartensaale eine etwas sonderbar anmutende Allegorie: „Alles hat seine Zeit“; die zwölf Monate tanzen einen üppigen, frohbewegten Reigen nach der Pfeife der Zeit. Ähnlichen Gedanken, wie „tandem fert spina coronas“ mag auch das Fresko an dem ehem. Jungertschen Gartenhause, das „Urteil des Midas, als Sinn-

[1]) Auf dem Stiche liest man folgende Alexandriner:
„Du siehest einen Hirsch, wo es Dein Aug' begehrt,
„Drey sind's und aber doch nur einer mit Geweihen,
„Hier triumphiert die Kunst; ist's dann nicht unerhört,
„Dass sich drey Hirsche hier den Kopf einander leihen?“

[2]) Vergl. Kilian, l. c.

bild des in sich selbst verliebten Neides", entsprungen sein; doch sind beide Compositionen nicht frei erfunden, sie gehören zu dem allgemeinen Allegorienschatz, der einen Teil des Handwerkszeuges der damaligen Künstler bildete. Wenn Holzers Biograph, Kilian, behauptet, er habe „alle diese Werke in einem Zeitraume von vier Jahren" ausgeführt, so ist dies nicht ganz richtig. Das früheste Datum ist, wie wir wissen, 1731, der „Bauerntanz" hingegen erst 1737 oder 38 gemalt [1]). Immerhin ist es auch für sechs oder sieben Jahre eine beträchtliche Summe von Arbeit, zumal wir nicht vergessen dürfen, dass er auch eine ganze Reihe von Tafelbildern in dieser Zeit malte. Dem Stil nach aus der ersten Periode seines Augsburger Aufenthaltes sind die, allerdings stark ruinierten, vier Bilder in der katholischen Friedhofskirche in Augsburg: das „kindische Alter, mit dem Bilde der Unschuld", das „jugendliche Alter mit dem Bilde der Gottesfurcht", das „männliche Alter mit dem Bilde der Weisheit" und das „hohe Alter mit dem Bilde der Gerechtigkeit". Am besten ist noch das dritte der genannten Gemälde erhalten; die Köpfe zeigen den etwas süsslichen, Bergmillerischen Typus; im Einzelnen — ich nenne z. B. die in Wolken schwebende Madonna des ersten Bildes — erheben sich auch diese vier Werke über das allgemeine Niveau. Derselben Zeit gehört wahrscheinlich der heilige Joachim an [2]), den er für die Dominicanerklosterkirche auf dem Predigerberg [3]) in Augsburg malte; er war als Altarblatt in einer Kapelle, neben der v. Stettenschen, gemalt. Der hl. Joachim sass auf einem Stein, neben ihm grasende Lämmer, und vom Himmel herab stiegen

[1]) Vergl. Buff a. a. O. XXI. S. 105.

[2]) Vergl. die erwähnten Stiche von Nilson.

[3]) Das längst profanirte Gebäude steht noch heute. Es werden in demselben von Zeit zu Zeit Märkte u. A. abgehalten.

Engel, deren einer in einem Strahlenkranz das Wort „Maria“ trug. So weit sich erkennen lässt, war es ein geziertes Bild, dem der grosse, Holzerische Schwung vollkommen fehlte. Für dieselbe Kirche malte er auch einen „hl. Antonius von Padua“, der sich aber nicht unter den Nilsonschen Stichen befindet; auch sonst habe ich davon keine Spur gefunden. Vielleicht wurde dieses Altarblatt zusammen mit dem „hl. Joachim“ an Private verkauft“ [1]). Lebhafter und selbständiger ist die „heilige Familie“, die er in die v. Owexersche Hauskapelle malte [2]) sowie das Altarblatt zu St. Radigunda bei Augsburg, eine triumphierende Madonna mit der Dreifaltigkeit. Aus seiner reifsten Periode aber sind das Altarblatt in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Eichstädt, und das Bild auf dem von Egyd Verhelst gebauten Michaelsaltar in der Klosterkirche zu Diessen. Beide Gemälde behandeln einen ähnlichen Stoff, in beiden schildert er Vorgänge, die ihm offenbar Freude machten und seinem Temperament nahe lagen. Von dem Fürstbischofe nach Eichstädt berufen, malte er in dem Gesellschaftssaale seines Palais ein „Göttermahl“ in Fresko [3]), und für die genannte Kirche das Hochaltarblatt über den ihm gestellten Text: „Tuum est regnum et potentia et gloria“. Da schuf er einen Engelsturz: im Vordergrunde links steht Michael, rechts unter ihm, mehr angedeutet, als angeführt, die Verdammten. Das Hauptgewicht legt er auf die guten Engel, die sich in kühnem Schwung nach rechts oben ziehen und ihren Abschluss in der thronenden Dreifaltigkeit finden. Eine ausgeprägte Formfreudigkeit spricht aus diesem Werk zu uns; er verwertet — für eine kirchliche Darstellung vielleicht

[1]) Vide „Beiträge für Tirol und Vorarlberg etc.“ S. 290.

[2]) Ebenda malte er auch den Plafond, einen „pater aeternus.“

[3]) Ich habe in das Palais keinen Zutritt gehabt.

zu viel sein Aktstudium, aber er behandelt es ernst, weit entfernt von jener Sinnenkitzelei, die man in dieser Zeit auch an den Besten der Franzosen sieht[1]; das Colorit ist warm und kräftig, und unterscheidet sich vorteilhaft von dem der Tafelbilder seines Meisters Bergmiller. Ich habe den Stoff, den er in Diessen verarbeitete, einen ähnlichen genannt, obzwar das Thema: „Engelsturz", dasselbe ist. Es mochte den Künstler gereizt haben, das gleiche Motiv mehrmals in verschiedener Weise zu behandeln. War ihm in Eichstädt der Triumph der fromm gebliebenen Geister, gleichsam ihre Siegesapotheose, Endzweck, so führt er uns hier mitten in Kampf und Aufruhr — ein dramatischer Moment, zu dem er, ähnlich wie am Klinkerthor, verhältnismässig wenig handelnde Personen zulässt. Der Erzengel Michael treibt mit einem kurzen, dolchartigen Flammenschwert Lucifer in die Hölle; dieser bäumt sich auf, und mit einer heftigsten Kraftäusserung sucht er ihm eine Schlange entgegen zu schleudern. Alles ist äusserste Empörung; selbst das Gewand des Erzengels flattert in wilder Erregung; Michael selbt, fast knabenhaft zart, bildet einen glücklichen Contrast zu dem robusten, muskelstarken Lucifer. Im oberen Aufsatze des Altares ist in einem Oval ein Bild des hl. Ignatius von Loyola, ein kleines Ölgemälde ohne hervorstechenden Eigenschaften. Ausserdem malte er für die Sacristei der Pfarrkirche in Diessen vier grosse Ölgemälde: „Abendmahl", „Opfer des Melchisedeck", „Opfer Abrahams" und „Mannaregen in der Wüste", die sich jetzt in der Galerie der neuen Prälatur befinden; „an ihrer Stelle malte Franz Kirzinger von München (1730 bis ca. 1790) genaue Kopieen für die Sacristei[2]." Obwohl Holzers

[1]) So z. B. Boucher.

[2]) Bezold und Riehl a. a. O. S. 522.

ständiger Wohnort Augsburg blieb, weilte er nicht immer dort. Einmal trieb es ihn noch, sein Vaterland wiederzusehen; darauf deutet nicht nur die Bezeichnung auf einem Bilde („hl. Franc. Xaver"), das später in die Kirche des katholischen Gymnasiums zu Augsburg kam: pinxit Merano 1735 [1]), darauf deutet auch das grosse Deckengemälde in der St. Antoniuskirche bei Partenkirchen, das seine Entstehung unzweifelhaft seinem Pinsel verdankt. Prechtl [2]) nennt zwar einen Joseph Holzer aus Augsburg als Schöpfer dieses Werkes, doch habe ich einen Künstler dieses Namens sonst nirgends angetroffen, und mehrere andere Schriftsteller schreiben ebenfalls dieses Plafondgemälde unserem Meister Johann zu [3]). Wenn wir den „Bauerntanz" auf 1738 ansetzen, dürfen wir annehmen, dass er auf seiner Rückreise von Meran die St. Antoniuskirche ausmalte; es ist aber nicht ausgeschlossen, dass er etwas später von Augsburg aus direkt nach Partenkirchen fuhr, denn bei Prechtl [4]) finden wir die Nachricht, dass erst 1740 der neue Hochaltar gelegentlich der Erweiterung der Kirche durch Pfarrer Samweber aufgestellt wurde [5]). Dass man das Fresko nur einem künstlerisch gereiften Manne zuschreiben darf, beweist seine ganze, glänzende Anlage. Das Bild, in der südlichen Kuppel der Kirche angebracht,

[1]) Beiträge für Tirol und Vorarlberg etc. S. 294.

[2]) Prechtl, „Grafschaft Werdenfels". S. 181.

[3]) Vergl. „Meusels neue Miscellaneen" a. a. O. und Beiträge etc." l. c.

[4]) A. a. O.

[5]) Herr Licentiat Müller von St. Anton war so freundlich, mir einen Einblick in die vorhandenen Akten zu gestatten. Daselbst ist wohl ein Umschlagsbogen mit der Aufschrift: „Geschichte der Kirche etc." allein ohne Inhalt. Die Bezeichnung auf dem Bilde selbst („J. G. No." auf einem Ballen) scheint mir bloss als Signatur des Ballens gedacht.

„stellt die Wunder dar, welche auf Fürbitte des heiligen Antonius geschehen sind“ [1]). Mit vorzüglicher Benützung des gegebenen Raumes malte Holzer einen Kuppelsaal, der von einer — ebenfalls gemalten — Laterne gekrönt ist. In dem breiten Lichtstreifen, welcher durch ihre Fenster flutet, schwebt das Christuskind mit der Weltkugel, von einer Schaar frischer, entzückender Putten umgeben; vor ihm kniet auf einer Wolke der wunderheischende hl. Antonius, und ringsum unter den Bögen des offenen Saales und auf den Stufen, mit feinem Raumsinn verteilt, die Darstellung der zwölf Wunder (Auferstehung der Toten, Heilung der Pestkranken u. s. w.). Das Thema des Sturzes der Verdammten variiert er auch hier. Ein Engel jagt die Gottlosen in den Abgrund zurück, sie stürzen und überstürzen sich, und der Vorderste, bereits zu Boden gesunken, greift mit plastischem Arm aus dem Gemälde heraus und klammert sich krampfhaft an das Gesimse. Man hat über diese Art von Panopticumkunst die Achseln gezuckt und sie mit vollem Recht als geschmacklos gekennzeichnet. Aber diese Mätzchen waren damals beliebt, und Holzer hatte sie von seinem Lehrer übernommen. Während sie jedoch Bergmiller als Spielerei, als rein technisches Kunststück ausübt [2]), werden sie für Holzer Mittel zum Zweck: er kann sich an Lebendigkeit gar nicht genug thun, er sucht die Wucht des Falles aufs Höchste zu steigern, er wird plastisch, im wahren Sinne des Wortes. Die Farben sind — nach mehr als hundertfünfzig Jahren von bewundernswerter Frische und Leuchtkraft; in den Einzelheiten genauest auf Wirkung berechnet, ist das

[1]) Bezold und Riehl, a. a. O. S. 639.

[2]) Unter anderm im Deckengemälde der katholischen Kreuzkirche in Augsburg, wo der Engel ziemlich unmotiviert seine Beine plastisch baumeln lässt.

Fresko doch nicht pedantisch, sondern atmet durchaus das, was ich früher den Holzerschen Schwung genannt habe. In seinem Vaterlande Tirol finden wir keine bedeutenderen Werke Holzers. Sein Biograph in den „Beiträgen etc." erwähnt im Ferdinandeum zu Innsbruck ein auf Blech gemaltes Porträt, ein kleines Ölgemälde: „Engel die hl. Dreifaltigkeit anbetend" und zwei kleine Skizzen zu Altarblättern [1]). Für Porträts hatte er im allgemeinen keine sonderliche Vorliebe. Namentlich erwähnt werden nur die Porträts Bergmillers und seiner Gattin, des Kupferstechers und Verlegers Pfeffel und der Malerin Katharina Sperling, also seiner intimsten Freunde [2]). Vor seiner Abreise von Augsburg muss er ferner noch die Bilder in St. Alban am Ammersee gemalt haben, die Meidinger erwähnt [3]): in der Prälatur sechs biblische Geschichten, zwei Brustbilder (heiliger Rathard und hl. Mechtildis), und im Fürstenzimmer die „Geschicht des Mutius Scaevola auf dem Kolefeuer verbrannt". Bei dem Umbau der Kirche im Jahre 1770 unter Propst Berthold II. [4]) dürften diese Bilder verloren gegangen sein. Wir können annehmen, dass manchen anderen ein gleiches Schicksal widerfuhr, zumindest, dass sie in der Zeit der allgemeinen Missachtung gegen Barock und Rokoko verschollen sind. Nur ein Beispiel hiefür ist ein „hl. Benedict", den er dem Abte Beda Hillebrand vom Stifte Marienberg überreichte, als er ihm das Gesuch stellte, als Laienbruder dem Kloster eingereiht zu werden. (Der Abt lehnte dies mit der

[1]) Meidinger a. a. O. spricht von einem „trefflichen Gemälde von Johann Holzer" in der kaiserl. Bibliothek zu Innsbruck, ohne dasselbe näher zu beschreiben. S. 259.

[2]) Von Joh. Jac. Hayd in Kupfer gestochen.

[3]) L. c. S. 327 f.

[4]) Vergl. Bezold und Riehl l. c. S. 542.

Begründung ab, ein Maler werde zu oft abberufen und dies vertrüge sich nicht mit der klösterlichen Ordnung [1]). Seiner Thätigkeit als Kupferstecher und Radierer wurde schon gedacht; zu erwähnen wären noch die Folioblätter aus seiner späteren Zeit: „Anbetung der Könige“ und „vier Temperamente“ nach Bergmiller, „fünf Sinne“, „vier Jahreszeiten“ nach ebendemselben, „Enthauptung Johannes des Täufers“, „Judith und Holofernes“, „Christus vor Pilatus“, „Maria triumphans“, Ecce homo“ und zwei Philosophenköpfe (Holzer inv. del. etc.) [2]). Seine Domäne aber war und blieb die Malerei, und es erübrigt mir noch von seinem letzten, grossen Werke zu sprechen, von der Ausmalung des Benediktinerstiftes zu Schwarzach am Main, in Franken. Im Jahre 1737 oder 1738, jedenfalls nach Vollendung des „Bauerntanzes“ in Augsburg, wurde er berufen, in Schwarzach die drei Plafonds im Langhause, die grosse Kuppel, den Plafond im Chor und zwei Decken auf den Seiten der Kreuzgänge auszumalen; die Themata waren: „Verklärung des hl. Benedikt“, „Christus auf dem Berge Tabor“, „die Marter des hl. Sebastian“, „die hl. Felicitas mit ihren sieben Söhnen“, die „Stiftungen des Klosters“ und deren „päpstliche Bestätigungen“.

Alle Biographen Holzer's, so kurz sie sich auch sonst fassen mögen, rühmen dieses Werk als das vollendetste und bedeutendste. In Meusels „Miscellaneen“ [3])

[1]) Abt Beda wurde nach den „Beiträgen etc.“, S. 277 i. J. im Herbst 1732 gewählt. Wir können daher das Bild mit einiger Wahrscheinlichkeit um 1733 ansetzen, da Holzer nach seinem Bruch mit Bergmiller sich vielleicht verdrossen in die Einsamkeit zurückzog.

[2]) Huber, „Handbuch für Kunstliebhaber“. S. 97. Zürich 1796.

[3]) Bd. I. S. 41 ff. teilweise auch in „Beiträgen etc.“ abgedruckt.

findet sich darüber folgende Ecloge: „Aber wie wächst die Empfindung, wenn man die Freskomalerey betrachtet, die die ganze Kirche ziert! Holzer ist der Schöpfer derselben, zwar nur ein Teutscher, ein Augsburger! der aber gewiss verdient, der Erste unter uns in dieser Gattung Malerey zu seyn. Ich will mich über seine Meisterstücke so ausdrücken, wie mir es mein eigenes Gefühl und weniges Wissen diktirt. Gleich beym Eingange des Langhauses sind drey Plafonds angebracht; hierauf folgt die gross ausgemalte Kuppel, auf den Seiten der Kreutzgänge zwei Plafonds, der obere Theil beym hohen Altar ein Plafond und noch vier Nebenstücke. Mit Erstaunen betrachtete ich Stück vor Stück, ohne zu wissen, welchen ich den Vorzug geben sollte. Endlich blieb ich beym dritten Plafond in dem Langhause stehen und durchstudirte daran die ganze Malerey. Es stellet die Martyrgeschichte Sebastians unter dem Kaiser Diocletian vor, als ihn derselbe zum Tode verdammte. Ueber den guten Geschmack in der Zeichnung machte ich zuerst meine Anmerkung, und fand, dass hier mehr geleistet war, als man kaum erlernen kann; die grösste und schönste Proportionalgrösse in den festesten Umrissen des Ganzen sowohl, als der übrigen Theile! Man erkennt hieraus gleich die Festigkeit, womit Holzer seine Figuren, ohne zu pausen, hingesetzt hat; ohne welche Geschicklichkeit sich keiner auf's Freskomalen einlassen sollte. Die Erfindung der Geschichte selbst und das Anordnen der Figuren ist so meisterhaft, so wahr, dass der Künstler nicht das geringste ohne Ursache hingesetzt hat. Sebastian, der Kriegsheld, steht in der Mitte als die Hauptperson der Gruppe, mit Kriegsknechten umgeben; zur Rechten auf einem ziemlich hohen Fussgestelle steht Diocletian, so abstechend, dass der Contrast das Leben umsomehr erhebt, jemehr wüthendes und

rachgieriges Feuer er äussert. . . . . Sebastian stellt keinen erschrockenen, sondern im Geiste schon verklärten Mann dar. Ganz entblösst, nur um die Schaam mit einem Gewand bedeckt steht er da; der Affekt so ruhig, so geistreich, die Stellung so pur Natur, das mit den unmerklichsten Tinten ausgemalte Fleisch so licht! Die Nebenfiguren sind alle nur zur Notwendigkeit und das übrige Beywerk sehr sparsam ausgetheilt; nicht das Geringste drängt sich aufeinander, in welchen Fehler so viele Mahler, besonders Augsburger verfallen sind[1]). Alles weicht dem andern, im Ganzen genommen so gut perspektivisch, dass es das nachahmungswürdigste Muster bleiben wird. Die Farbengebung zeigt den ausgebreiteten Verstand dieses grossen Genies. Die Lokalfarben, die er so krafftvoll und an jeden Ort seiner Hauptfiguren hingesetzt, wusste er auch einzeln mit der besten Wahl zu verändern. Die übrige Mischung aller möglichen Tinten ist — fast möchte ich's behaupten — unnachahmlich. Die Bekleidungen aller Figuren sind ganz Natur. Alles ist so meisterhaft, dass die Haltung im Ganzen genommen, das Auge zur steten Nachahmung reitzt, wenn es anders möglich wäre, dass unsre Sehnerven gestählte Krafft erhielten. Kurz, Holzer bleibt ein unnachahmlicher Meister. Zu gut sieht man's ihm an, wie leicht ihm alles von der Hand gegangen, wie wenig Mühe ihm seine Geburten gekostet haben. Er soll nicht einmahl Skizzen von allen seinen ausgeführten Gemählden vorher verfertigt haben[2]). Mit dem erhabenen Schwung seiner Einbildung und mit thätiger

---

[1]) Die Meister des ausgebildeten Rokoko.

[2]) Dass er dennoch Skizzen verfertigte, ist aus dem Vorstehenden ersichtlich: vergl. auch die beiden Aquarelle im königlichen Kupferstichkabinet zu München, die auch compositionell nicht ohne Interesse sind.

Geisteskraft hat er gearbeitet. Selbst viele italienische Meister, die diese seine ausführlichste Arbeit sahen, konnten ihm das Verdienst des Vorzugs vor vielen Ausländern nicht absprechen; und darf ich mich noch eines Ausdrucks von Mengs bedienen? so hat er die Nachahmung der Natur zum notwendigsten Theile seiner Malerey gemacht: Sein überflüssiges Genie wählte hiebey noch das Idealisch-Schöne, und so brachte er seine Gemählde bis zur vollkommenen Schönheit. . . .“ Dieser umständlichen, zum Teile wohl etwas schwülstigen Würdigung dürfen wir in den Hauptpunkten zustimmen: Raumsinn, starkes Kraftgefühl, Naturstudium und feines Colorit sind in der That die Vorzüge seiner Schöpfungen. Viele und gute Meister der folgenden Jahre haben von ihm gelernt, und nicht zuletzt seiner gesunden Kunst verdankt das Augsburger Rokoko seine Lebenszähigkeit. Für die obengenannte Kirche sollte Holzer auch eine „Verkündigung Mariae“ malen; wir finden bei Meusel [1]) die Behauptung, dass er aus Groll über die zu schlechte Bezahlung [2]), das Werk im Stiche gelassen hätte; ob diese Angabe auf Richtigkeit beruht, oder ob ihm andere, verlockendere Aufgaben winkten, mag dahin gestellt bleiben. Thatsächlich vollendete Bergmiller das Bild nach seines Schülers Tod [3]).

Holzer erhielt vom Bischof von Würzburg den Auftrag, das Stiegenhaus und den grossen Saal seines Palais

---

[1]) Meusels „Miscellaneen“ Bd. I. S. 45. „Er akkordirte seine Malerey gleich anfangs Stückweiss, wobey er zu Ende seiner Arbeit mit den Klostergeistlichen uneins wurde, die ihm seinen Arbeitslohn nach dem Raum und nicht nach der Kunst wollten abmessen, worauf er die Abtei verliess. . . .“

[2]) Er erhielt 5000 fl.

[3]) Siehe oben.

auszumalen [1]), und zu gleicher Zeit lud ihn der Churfürst von Cöln ein, die Hofkirche bei seinem Lustschlosse zu Clemenswert an der holländischen Grenze, mit Fresken zu zieren. Der Künstler nahm das letztere Anerbieten an und begab sich nach Bonn, wo er durch einen in der Malerei typischen Scherz — er malte des Churfürsten Porträt, schnitt es aus und stellte es in günstiger Beleuchtung auf, so dass ihm die Hofleute Reverenz erwiesen — im Fluge seinen Ruf rechtfertigte. Bald darauf reiste er in Begleitung des churfürstlichen Obersten von Schlaun nach Clemenswert; auf dem Wege wurde er von Unwohlsein befallen und am Ziele angelangt, starb er. (21. Juli 1740.) Der Tod kam so rasch, dass er nicht einmal mehr im Stande war, sein Testament abzufassen; nur mündlich setzte er seine Schwester und seine Braut, Maria Anna Bauhof, eine Wirtstochter aus der Umgebung Augsburgs, als Erben ein. Lange Zeit behauptete man, churcölnische Maler hätten ihn, den bevorzugten Collegen vergiftet, doch sollen zwei, nicht näher bekannte Schreiben des Obersten von Schlaun an den Syndicus von Marienberg und an den Bruder Holzers, den Pfarrer Joseph Lucius, diese Annahme widerlegt haben [2]). Eine reiche Künstlernatur war im Alter von kaum einunddreissig Jahren aus dem Leben geschieden; schon zu seinen Lebzeiten liess man es nicht an ehrender Anerkennung fehlen: nach Vollendung des „ecce homo“ am Klinkerthor erhielt er das Bürger-

[1]) Es heisst, dass ihm die Bedingung gestellt würde, erst Italien zu besuchen, und man führte dies auf Umtriebe seiner Feinde zurück. Wahrscheinlicher ist, dass ihm der Bischof selbst Gelegenheit bieten wollte, die italienischen Meister genauer zu studieren, er aber den ehrenvollen Ruf des Churfürsten vorzog.

[2]) Ob diese Quelle ganz zuverlässig ist, erscheint wohl etwas fraglich.

recht, für seine Leistungen in Eichstädt wurde ihm der Titel eines fürstl. Eichstädtischen Hofmalers verliehen. Die Nachrufe, die man ihm widmete, liessen an Wärme nichts zu wünschen übrig. Vielleicht war man nur allzusehr bestrebt, aus ihm das Muster eines soliden Spiessbürgers zu machen; aber eine starke Naturkraft spricht zu uns aus seinem Leben, wie aus seinen Werken. Wohl ist auch er ein Kind seiner Zeit, doch zeigt er eigenes Gestaltungsvermögen, und er bildet nicht allein mit Auge und Hand.

Holzer führt uns eigentlich schon in die zweite Periode des Augsburger Rokoko hinüber. Ehe wir uns mit dieser beschäftigen, müssen wir noch kurz einiger Künstler gedenken, die sich so ziemlich in den Geleisen des alten Bergmiller bewegten. Stetten [1]) führt als einen seiner Schüler einen gewissen Aloysius Mack und Peter Drümmer an. Über beide fehlen alle näheren Nachrichten. Von Mack wissen wir nur, dass er in der Dominikanerkirche zu Augsburg nach Bergmillers Entwürfen die „Geheimnisse des Rosenkranzes“ und in der Universitätskirche zu Salzburg das Blatt eines Seitenaltars, den hl. Jvo malte [2]). Er scheint als Fassadenmaler ziemlich beschäftigt gewesen zu sein; erhalten ist nichts mehr. Peter Drümmer, der Gehilfe des Mack, malte die Fassade eines der St. Martins-Stiftung gehörigen Hauses (D 159), eine Darstellung des hl. Martinus, und ein Altarblatt in der St. Marxkapelle der Fuggerei; er stammte aus Tirol und starb schon im Alter von neunzehn Jahren. Die Werke des Johann Georg Wolkher [3]), eines seiner Zeit sehr geschätzten Künstlers der Berg-

[1]) „Kunst und Handwerksgeschichte etc.“

[2]) Vergl. Hübner „Beschreibung der Residenzstadt Salzburg“ I. 102.

[3]) Geb. 1700 zu Burgau. gest. 1766 in Augsburg.

millerischen Schule sind ganz verschwunden; er malte auch ziemlich viel ausserhalb Augsburgs, in der Georgenkirche zu Amberg einen „Schutzengel", in Bamberg ein Altarblatt u. s. w. Ein Stich des J. G. Rugendas nach einer „Madonna mit Heiligen" seines Pinsels zeigt eine ruhige, etwas süssliche Composition im Stile der Italiener am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts. Christian Erhart[1]), ebenfalls aus diesem Künstlerkreis, arbeitete nach Stetten viel für den Kunstverlag des J. J. Haid, u. A. eine Folge „der Mensch in seinen verschiedenen Ständen und Geschäften", war aber vornehmlich als Freskomaler thätig. Die Fassaden C 357 im Schleifergässchen, einfache, ornamentale Decoration mit „flotten nachlässig gezeichneten Putten"[2]) und D 101, ähnliche Putten, waren bis vor kurzem erhalten.

Wichtiger als diese genannten Maler, ist Gottfried Bernhard Götz, hauptsächlich freilich in seiner Eigenschaft als Kupferstecher. Götz war im Jahre 1708 im Kloster Welchrod zu Mähren geboren. Er widmete sich anfangs der Rhetorik[3]) und studierte dann die Malerei bei Eckstein in Brünn. Später kam er nach Augsburg in die Schule des Bergmiller, wo er „eine Zeit lang neben dem Johann Holzer arbeitete", also jedenfalls vor 1730, da die Trennung noch nicht vollzogen war. Buff schildert in seinem Aufsatze über die „Augsburger Fassadenmalerei" die Decoration des Hauses F 165, die aber jetzt schon übertüncht ist, folgendermassen: „Das Früheste aus der Rokokozeit findet sich an einem Hause am Katzenstadel, welches damals dem Goldschmied Fr. Th. Lang gehörte. Die Jahreszahl 1740 steht noch darauf; das Hauptgemälde, eine Krönung Mariä, nimmt mit seinem

[1]) 1730—1805.

[2]) Buff l. c. XXI.

[3]) „Neue Bibliothek der Wissenschaften." Bd. I. S. 159.

Beiwerk von Wolken und Draperien einen im Verhältnis zu den Fenstern viel zu grossen Raum ein; das Mittelfenster des zweiten Geschosses kommt noch innerhalb des als vor dem Gerüst schwebend gedachten Bildwerkes zu stehen, wodurch sofort die Malerei mit der Architectur in Collision geräth. . . . . Die Zeichnung ist schwunghaft und originell, dabei etwas zum Wilden, Ungeheuerlichen neigend . . . . .“[1]) Auch schreibt er ihm die Fresken eines Hauses in der Schwibbogengasse zu: „Die Decoration ist viel zahmer, als bei der vorigen, aber korrekt in der gewöhnlichen Bergmiller'schen Weise gehalten. In dem kreuzförmigen Raume zwischen den Fenstern des ersten und ebenso vielen des zweiten Stockes schweben Gott-Vater und Christus; unter ihnen, von Engeln getragen das Hostiengefäss. Eine kleine, jedoch leicht zu übersehende Ungeschicklichkeit ist auch hier unterlaufen, indem nämlich diese Gemälde infolge der ungeraden Fensterzahl — es sind fünf in der Reihe — nicht genau in die Mitte zu stehen kommen.“ Das „Wilde, Ungeheuerliche“ findet sich zum Teile auch in Götzens Kupferstichen, die bei Bergmiller, Martin Crophius, Joh. Sim. Negger u. A. erschienen sind. Gleichzeitig aber sehen wir — z. B. in den „Schrecken des Krieges“, in den „sieben Todsünden“ etc. — eine ausserordentlich reiche Erfindungsgabe für Ornamentik; Blatt-, Ranken-, Muschel-, Korallen-, Phantasieumrahmungen wechseln miteinander ab, und es wäre nicht unmöglich, dass manche dieser oder ähnlicher Compositionen in die sich jetzt immer breiter machende Stuckatur übergiengen. Er malte auch unterschiedliche Altarblätter und Deckenfresken; so in Regensburg[2]) „sechs Seiten-

---

[1]) A. a. O. XXII. S. 174.
[2]) Meidinger l. c. S. 287.

stücke aus der hl. Schrift und dem Leben der hl. Maria in Fresko", im Nonnenkloster zu Amberg drei Altarblätter und den Plafond, 1754 das Choraltarblatt in Donauwörth[1]), „Mariä Himmelfahrt", in Augsburg 1764 bei der Restaurierung der ehemaligen Jesuitenkirche die Fresken, u. s. w. Aufsehen erregte, dass er als erster in Augsburg colorierte Kupferstiche druckte, die er im Verein mit Klauber[2]) herausgab. Karl VII. ernannte ihn zum Hofkupferstecher, anlässlich eines Porträts, das er von ihm malte, und von Maria Theresia erhielt er für seine Farbendrucke „einen goldenen Gnadenpfennig an einem roten Bande" und „ein allergnädigstes Privilegium"[3]). Er starb zu Augsburg im Jahre 1774.

Johann Georg Bergmillers Sohn, Johann Baptist, zeigt nach dem ganz Wenigen, das wir von ihm kennen, schon die Formen des ausgesprochenen Rokoko. Geboren im Jahre 1724, wurde er zu Augsburg bei den Jesuiten erzogen, und „in der lateinischen Sprache, in Geschichte und Mythologie, in geometrischen, optischen, perspektivischen, astronomischen auch gnomonischen oder Sonnenuhren-Verfertigungskenntnissen"[4]) etc. unterwiesen. In seiner Vaterstadt malte er die noch jetzt bestehenden, neuestens aber stark ruinierten Fresken an dem sogenannten Schaur'schen Hause (C 253); eine reiche Scheinarchitectur bedeckt die freien Felder: über dem Mittelfenster ist ein Doppeladler, links und rechts von ihm zwei nackte Greise mit Weinlaub im Haar

[1]) Meidinger a. a. O. S. 322.

[2]) Joseph Sebastian Klauber 1711 bis 1768; er nennt sich catholicus.

[3]) Bibl. d. n. Wissensch. a. a. O.

[4]) C. A. Nilson „Sammlung belehrender Aufsätze etc." Augsburg 1831. S. 197.

(Silene?): über den Fenstereinrahmungen in gemalten Nischen Putten, abwechselnd mit männlichen und weiblichen Büsten; die Grundfarbe ist ein dunkles Braun, die Säulen sind leicht marmoriert; am Erker gibt ein aufgerolltes Pergament kund, von wem die Malerei bestellt wurde, und erklärt, warum sich auf dem Hause die kaiserlichen, churfürstlichen und Stadt-Wappen befänden. Sein grösstes Werk ausserhalb Augsburgs ist das Deckengemälde in der Kirche der Ursulinerinnen zu Augsburg: „S. Joseph empfiehlt die Klostergründung dem Schutze der hl. Dreifaltigkeit; bezeichnet J. B. 1765“ [1]). Gleich seinem Vater pflegte er auch die kunst-theoretische Seite, und schrieb ein Werk „Massstab Gottes, oder die Berechnung göttlicher Zahlen in der hl. Schrift für Gelehrte, Künstler und Maler [2])“ Später übernahm er einen Kunstverlag, dem er wahrscheinlich seine meiste Zeit widmete. 1785 starb er, und hinterliess sein Gesammtvermögen der Augsburger Armenanstalt.

Einige andere Maler der Bergmiller'schen Schule werde ich später anführen, da sie sich von dem Stil des Meisters bereits entfernt hatten.

---

[1]) Bezold und Riehl a. a. O. S. 521.

[2]) Ich halte es für überflüssig, auf eine nähere Besprechung dieser theoretischen Schriften einzugehen; sie hatten auf den Werdegang der Künstler lange nicht den Einfluss, als von mancher Seite glauben gemacht werden will.

## Blütezeit und Verfall.

Der bedeutendste Künstler des entwickelten Augsburger Rokoko ist entschieden Matthäus Gündter. Er war im Jahre 1705 in Unterpeissenberg, zwischen Weilheim und Schongau geboren[1]). Über seine Kindheit und erste Jugend ist nichts Näheres bekannt: wir wissen, dass er 1731 zu Augsburg die Meistergerechtigkeit erwarb[2]), und im Jahre 1744 im Amorbacher Contractentwurf vom 29. Juli als Bürger von Augsburg angeführt wurde[3]); 1752 ist er Bürge bei der Hochzeit einer Tochter des Franz Xaver Feichtmayr[4]) und zwischen dem 27. April 1763 und dem 21. Februar 1764 heiratete er die Witwe des Stukkators Georg Ybelher, die Maria Scholastika, geborene Raffler[5]). Im vorangegangenen Jahre war er zum Direktor der Augsburger Stadtakademie gemacht worden, und ihm hierüber folgendes Decret zugestellt: „Anstatt des selig verstorbenen Herrn Johann Bergmillers, Kunst-Mahlers und allhiesiger Maler-Kupferstecher- und Bildhauer-Academie Directoris wird zu sothaner Direction Herr Mathaeus Gindter, Kunst- und Historienmaler hiemit oberherrlich ernennet. Sign.

[1]) Louis Sponsel, „Die Abteikirche zu Amorbach". Dresden 1896. S. 22 ff.

[2]) Mitteilung des Herrn Dr. Buff, Archivars zu Augsburg.

[3]) Louis Sponsel, a. a. O.

[4]) Ebenda.

[5]) Georg Hager, „Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn". München 1894.

Augsb. d. 21. Sept. 1762. gez. Frz. Ignaz von Rembold“ [1]). In den Jahren 1770 und 1771 wird er einigemale als Pathe der Kinder des Glasers Sebastian Schwaiger im Wessobrunner Taufbuch erwähnt, und 1771 „machte der Pfarrer im Taufbuche die Notiz, dass Mathias Gündter, Maler von Augsburg in Wessobrunn überwinterte“ [2]). Er besass auf der Haid ein Haus, das seine Frau in die Ehe mitgebracht hatte, und das, wie Hager mitteilt, heute noch steht: „Es zeigt an der Giebelseite die Jahreszahl MDCCXXX, dürfte also von dem Stuccator Joh. Georg Ybelher kurz vor dessen Verheiratung erbaut worden sein . . . . . Die Erinnerung an den grossen Meister ist im Volke noch nicht verschwunden; noch heisst man sein Haus „zum Gündter“ und mit Stolz zeigen die Leute dem Fremdling den Weg zur nahen Kreuzbergkapelle, in deren Fresken ihr Landsmann ein Zeugnis seiner Kunst hinterliess“. 1784 zog er sich von der Direktion der Stadt-Akademie zurück [3]) und verliess Augsburg, um ganz in sein Heim auf der Haid überzusiedeln. Hier blieb er bis zu seinem Ableben, das am 30. September 1788 erfolgte [4]). Er hatte einen Sohn, der Arzt gewesen war, schon zwei Jahre vorher verloren, seine Witwe starb erst am 28. August 1813. Seine sonstigen Lebensumstände müssen wir uns von seinen Werken erzählen lassen.

Es ist bekannt, dass Gündter ein Schüler des Cosmas Damian Asam war und wohl auch mehrfach neben dem Meister arbeitete. „Wie konnte es anders bei der Grösse jener gewaltigen Fresken sein, als dass eine Anzahl Gehilfen den Meister unterstützte,

[1]) Acta der Stadtakademie im Stadtarchiv zu Augsburg.

[2]) Georg Hager, l. c.

[3]) Vergl. das Kapitel: „Geschichte der Augsburger Stadt-Akademie“.

[4]) Hager a. a. O.

Gehilfen, die aus dieser praktischen Schule wiederum als Meister hervorgingen und jene oft bei weitem übertrafen . . . . . Im Dienste der Kirche fand der heimische Künstler neben reichem Lohn aber auch grossen Ruhm wie er am Hofe gewöhnlich nur den Fremden zu teil ward“ [1]). Wir finden aber Gündter auch als Schüler Holzers genannt [2]): „Gündter hatte das Glück, Holzers reichen Kunstnachlass an Handzeichnungen, Skizzen, Gemälden und andere Kunstsachen um einen leichten Preis an sich zu bringen . . . . und hat es hauptsächlich durch Nachahmung Holzers zur Vorzüglichkeit in der Kunst gebracht. Wir sind der Meinung, er habe auch schon unter und mit Holzer gearbeitet; denn in der Kirche zu Schwarzach gleich beim Eingange in dieselbe, sieht man auch einen Plafond von Gündter, wahrscheinlich nach einem Entwurfe von Holzer gemalt, und wir mutmassen hieraus, Holzer möge ihn zur Ausmalung jener Kirche als Gehilfen mit sich genommen . . . . . .“ Aber diese Mutmassung ist eine irrige, und stimmt mit den Zeitangaben nicht überein. Die Kirche zu Schwarzach in Franken wurde, wie wir wissen, nach 1737 begonnen, da also Gündter schon 32 Jahre alt und schon seit sechs Jahren Meister war; grosse Kirchen hatte er zu dieser Zeit schon ganz selbständig ausgeschmückt. Dass er gleichzeitig neben Holzer gearbeitet, und man ihm nur die eine kleine Decke übertragen hätte, ist auch schwer anzunehmen. Das Wahrscheinlichste ist, dass er, als Holzer die Kirche im Stiche liess, die Vollendung übernahm, sei es nun, bevor er an die Ausmalung der Pfarrkirche in Mittenwald ging [3]), sei es erst nach dem

[1]) Philipp Hahn, „Die Künstlerfamilie der Asam“. München 1896. S. 61.

[2]) Beiträge für Tirol und Vorarlberg etc. S. 311.

[3]) 1740 vollendet.

Tode Holzers, ähnlich wie Bergmiller, der ja auch später erst das Altarblatt in der genannten Kirche vollendete. Mag Gündter auch manches von Holzer gelernt haben — im wesentlichen geht er doch auf die Asams und speciell auf seinen Meister Cosmas Damian zurück. Unter den Asams gewannen die Deckengemälde der von ihnen ausgeschmückten Kirchen eine ganz andere Bedeutung. Es handelte sich ihnen nicht mehr darum, ein Bild, oder eine Reihe von Darstellungen an dem Plafond anzubringen, Decorateure im weitesten Sinne, wussten sie die ganze Umgebung so abzutönen, so zu gestalten, dass das Deckengemälde „der Glanz und Mittelpunkt der Decoration“ [1]) wurde, ja, dass die ganze Kirche eigentlich nur des malerischen Schmuckes halber da zu sein schien. „.... besonders bei den von den Asams dekorierten Bauten gewinnt die Farbe eine ganz andere Bedeutung; einzelne Architekturglieder und Ornamente, oder der Grund, von dem sie sich abheben, werden bemalt und vergoldet, wobei sich jedoch stets .... ein feiner Farbensinn zeigt, und gerade das Streben nach leichter, eleganter Wirkung charakteristisch ist, dessen Steigerung geradezu den Grundzug der künstlerischen Entwicklung des Jahrhunderts bildet und das gewiss im schärfsten Gegensatz zu jener grellen, buntscheckigen Ausmalung steht, die man leider noch recht oft bei modernen Restaurationen von Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts trifft“ [2]). Freilich liegt in alle dem auch der grosse Vorwurf, den man dieser Zeit machte, der Vorwurf, dass die Heiligkeit des Ortes herabgesetzt, dass die Kirchen zu Theatersälen geworden, und nicht mit Unrecht mag man sagen, dass die Decoration nicht

[1]) Berthold Riehl: „Studien über Barock und Rokoko etc. S. 19.

[2]) Berthold Riehl a. a. O.

mehr Mittel, sondern Hauptzweck war. Aber um die technische Vollendung, die grandiose Berechnung aller Wirkungen ganz würdigen zu können, muss man in eine solche Kirche an einem sonnenhellen Vormittag treten, wenn durch die oft sehr geschickt versteckten Fenster[1]) breit und voll das Licht hereinflutet, wenn die zart getönten Felder aufleuchten und die plastischen oder gemalten Putten und Engel zu leben beginnen: denkt man sich dazu vor dem Hochaltar den Glanz, das Gold und die blendenden Farben eines katholischen Amtes, so wird man über diese Kunst milder, ja in gewisser Hinsicht bewundernd urteilen, so wird man begreifen, dass gerade eine Zeit wie das achtzehnte Jahrhundert, mit ihrer Sucht nach Pomp und Aufwand, mit ihrem Sinn für leichte, heitere Lebensauffassung, einem Asam, einem Gündter die Worte höchsten Lobes zollen musste. Die Münchener Schule, die Asams an der Spitze, ist im allgemeinen prunkhafter und farbentiefer, als die zu Augsburg. Gündter bewegt sich im Anfang ganz in der etwas unruhigen Manier seines Meisters. Eine seiner frühesten selbständigen Arbeiten ist die Ausmalung der Pfarrkirche zu Garmisch im Jahre 1733; die Deckenbilder stellen „Scenen aus der Geschichte des St. Martin“ dar[2]). In der Kuppel sehen wir den sterbenden Martin von Geistlichen umgeben, darüber, in einem Apparat von Wolken schwebend, den verklärten Heiligen von der Dreifaltigkeit, umringt von Engeln und Erzengeln. Schon hier zeigt sich die flotte, sichere Hand des Meisters, namentlich reizvoll sind am Rande der Kuppel die ein Blumengewinde tragenden kleinen Engel; in dem zu einer Art Querschiff erweiterten

[1]) Vergl. z. B. die Wallfahrtskirche in Friedberg.

[2]) Bezold und Riehl a. a. O. S. 629.

östlichen Joche des Langhauses sind die „Wunder des hl. Martin", wie: Heilung der Besessenen, Auferweckung von Tod u. a.; hier ist auch die Bezeichnung: Mathae Gindter inv. et pinc. 1733. Die Decken der übrigen Joche sind mit verschiedenen Scenen aus dem Leben des hl. Martin geschmückt; sie sind nicht ganz gleich im Ton und der allgemeine Charakter nicht ganz einheitlich. Im folgenden Jahre — 1734 — malte er die Wallfahrtskirche zu Aichkirch bei Unterpeissenberg, seinem Geburtsorte, aus; es sind „gut erhaltene Deckengemälde: in der Kuppel des Chores die „Glorification der Maria" im Langhause: Triumph der Maria über die Dämonen; bezeichnet Mathae Gindter pinx. 1734". Ich konnte das Werk nur schlecht von aussen durch das Gitter sehen; es ist offenbar sehr figuren- und farbenreich und unterscheidet sich kaum vom Stil der früheren Werke. „Ein bedeutendes frühes Werk des Künstlers" ist ferner „die Ausmalung der Klosterkirche von Neustift bei Brixen" [1]) aus dem Jahre 1736, sowie die Decke des Chores in der Mariahilfskirche zu Tölz. Diese letztere stellt eine Darstellung der Prozession der Hilfe der Maria gegen die Pest im Jahre 1634 dar, und ist „sehr flott und koloristisch äusserst reizvoll behandelt" [2]). Laut „Pau Rechnung Uber das Gantz Neu Erpauthe Maria Hilf Gottshauss am Millvelt zu Töltz d. a. 1737" erhielt er für diese Arbeit 320 fl. [3]); keine sehr glänzende Bezahlung, wenn wir uns erinnern, dass Holzer für die allerdings viel umfangreichere Thätigkeit in Schwarzach

---

[1]) Berthold Riehl: „Sterzing a. d. Brennerstrasse als Studienort für Künstler und Kunstforscher". Abgedr. i. d. „Kunst unsrer Zeit". Jahrg. 1894. S. 45 ff.

[2]) Bezold und Riehl a. a. O. S. 697.

[3]) Georg Westermayer: „Chronik d. Burg u. d. Marktes Tölz". Tölz 1891. S. 241.

5000 fl., Martin Knoller aber für sein Werk in der Kirche zu Neresheim anno 1775 22000 fl. bekommen hatte[1]). Im Jahre 1742 führte Gündter die Wandgemälde in der Kirche zu Rottenbuch im Bezirksamt Schongau aus, die das Leben des hl. Augustin, die Weihe der Herzen der Mönche an den hl. Augustin, und die Verehrung der hl. Jungfrau zum Gegenstand haben[2]).

Eine grössere Arbeit war die Ausmalung der Abteikirche zu Amorbach, die er im Jahre 1745 begann und 1747 vollendete. Näheres hierüber berichtet Louis Sponsel[3]); da ich die Gemälde nicht aus eigener Anschauung kenne, will ich hier seine Beschreibung auszugsweise folgen lassen: „Auf dem ersten Gemälde unter der Orgelempore ist die Heilung des Lahmen durch Apostel Petrus und Johannes. Bezeichnet ist das Bild mit h. Gindter fec. 1747. (Es ist das zuletzt fertig gestellte Deckengemälde.) Im grossen Tonnengewölbe über der Orgel und von deren Gehäuse fast versteckt — König David mit der Harfe und musicierenden Engeln: hierauf folgt die Aufnahme römischer Knaben durch St. Benedictus in den neugestifteten Orden. Das Hauptbild des Langhauses stellt den hl. Benedictus vor, der dem bekehrten Totilas die Zukunft prophezeit. Am Nordrand des Bildes schliesst sich die Heilung eines Gichtbrüchigen an, am Südrand die Auferweckung zweier Todten. Auf der westlichen Schmalseite werden böse Geister gezwungen, zu dem Kirchenbau die Materialien herbei zu tragen. Daran schliesst sich links vom Beschauer am Südrand des Bildes die Befreiung eines Gefangenen, sowie rechts am Nordrand die Fürsorge des Heiligen für die nötigen Lebensmittel und die Mehr-

[1]) Beiträge für Tirol etc. S. 303.
[2]) Bezold und Riehl, l. c. S. 592.
[3]) A. a. O.

ung von Wein und Öl. Dann folgt in einem kleineren Bilde die Darstellung des Todes des hl. Benedictus. Das grosse Kuppelbild im Kreuzhause hat nahezu quadratische Form; in den Eckzwickeln des Gewölbes ragen Kartuschen in das Bild hinein — es ist das figurenreichste der ganzen Kirche und hat zum Gegenstand eine Versammlung von Heiligen, von den Patriarchen und Propheten bis auf St. Benedictus, auf welche die thronende Dreieinigkeit ihre Gnadensonne leuchten lässt. In der Mitte steht der hl. Benedictus mit der neu erbauten Kirche zu Amorbach, links von ihm Abt Engelbert. In der Ecke und Kartusche rechts ist ein Sturz des Verdammten. In der nordwestlichen Kartusche steht auf einem Kreuze die Inschrift M. Gindter pinx. 1745. Das grosse Langbild des Chores stellt dar: Gott-Vater in der Himmelsglorie, darunter das apokalyptische Lamm mit den Symbolen der vier Evangelisten, umgeben von den vierundzwanzig Ältesten; an der nördlichen Langseite hat der Maler das Bild mit dem Stuccator fortgesetzt. Ein Zipfel des Gewandes eines Heiligen hängt in Stück über den Rand hinab und wird von einem Stuck-Putto getragen[1]). Im Kreuzhause zeigt das kleine Deckenbild das Martyrium der hl. Beatrix, das im südlichen Flügel das Martyrium der hl. hl. Simplicius und Faustinus, Patrone der Amorbacher Klosterkirche. Unter den Emporen des Kreuzhauses im Norden befinden sich der hl. Notker, im Süden der sel. Tutilo von Sanct Gallen. An den Decken der angeschlossenen Sacristeien ist nördlich Melchisedeck mit Brot und Wein, südlich Abrahams Opfer. In den vier Kuppelgewölben des nörd-

[1]) Ob Gündter selbst auch stuckiert hat, ist nicht erwiesen; doch war er (nach Georg Hager) Mitglied der Wessobrunner Stuckatoren. Dass er die Kunst verstand, scheint schon aus seiner nahen Verbindung mit dem Stuccator Asam wahrscheinlich.

lichen Seitenschiffes 1) Verkündigung Mariä. 2) Katharina und Barbara, 3) Jacobus und Judas Thaddäus und 4) Tanco, Kortyla. Haruchus, Erlulphus, Märtyrer und erste Bischöfe zu Verden aus Amorbach berufen." Im Frühjahre 1745 hatte Gündter die Arbeit begonnen, im Sommer 1747 vollendet. Er erhielt dafür in Raten 3000 fl. und nach Vollendung als Recompenz vierundzwanzig Ducaten; ausserdem stellte die Abtei Kost und Quartier, sowie die Spesen für einen Maurer und einige Malergesellen bei. Endlich erhielt er von der Abtei den Auftrag, die Altarblätter für den Hauptaltar und die Nebenaltäre zu malen; er lieferte für den Hochaltar eine „Himmelfahrt Mariä", für den nördlichen Altar des Querschiffes „Maria und das Kreuz", für den südlichen einen „hl. Benedict, dem die Dreifaltigkeit erscheint", wofür er am 18. September 1749, die Summe von tausend Gulden ausgezahlt bekam.

So sehen wir, dass die Kunst Gündters schon eine wesentlich andere wird, als die des alternden Bergmillers. Seine Gemälde werden figurenreicher, weniger schematisch in der Composition [1]), die einzelnen Darstellungen sind zusammenhängender, der Stucco beginnt sich zu beleben, der Blick für Decorationswirkung wird treffsicher, die Hand kühn und zielbewusst. Und nun wandert er, vielbegehrt und vielbeschäftigt im Lande umher und über die Grenzen seiner Heimat hinaus, und es mag wohl kaum ein Jahr vergangen sein, das nicht ein grösseres Werk seines Pinsels zu verzeichnen hätte. Noch im Jahre 1747 malte er das Deckengemälde im Chor der Kirche zu Paar, eine Darstellung der Predigt Johannes des Täufers [2]); 1748

[1]) Abbildungen seiner Amorbacher Decken und Tafelbilder finden sich im Tafelbande von Louis Sponsels genanntem Werk.

[2]) Steichele „Das Bisthum Augsburg" etc. Bd. IV. S. 203.

schmückte er den Plafond des Chores in der Pfarrkirche zu Schongau mit einer „Verehrung der hl. Dreifaltigkeit", einer schwächeren, verblasenen Arbeit, deren Farben obendrein in der letzten Zeit ziemlich gelitten haben. Das Hauptwerk dieses Jahres war die Ausmalung der schönen Kirche auf dem Hohenpeissenberg, einer Wallfahrtskirche aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts [1]). Auf dem reich mit Stuck verzierten Plafond des Chores sehen wir die Königin von Saba mit stattlichem Gefolge vor Salomon, trefflich mit seiner Scheinerhöhung und den hohen Balkonen, von denen die Frauen der Handlung zuschauen; ein Motiv, das wir bei Tiepolo öfters wiederfinden. Die Decke des Schiffes zeigt die „Übergabe des Stiftsgrundes an das Kloster Rottenbuch und Verbringen des Gnadenbildes von Schongau nach Peissenberg" [2]) und ist hier mit M. Gindter fecit 1748 bezeichnet. 1749 schuf er die oben erwähnten Altarbilder für die Kirche zu Amorbach, und in den folgenden Jahren begegnen wir unserem Meister in Tirol. 1751 brachte er ein Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Gossensass an, und in der Elisabethkirche im Deutschen Haus malte er ein Kuppelbild „die Glorification der hl. Elisabeth", zwei Gemälde, welche „zwar keineswegs zu seinen besten Leistungen gehören, aber doch immerhin den gefälligen, flotten Rokokokünstler erkennen lassen, der entschieden weit über den einheimischen Malern seiner Zeit steht" [3]). Jedenfalls aber hatte sich der Künstler doch schon ziemlich von dem unbedingten Einfluss des Cosmas Damian Asam emancipiert. Im Charakter dieses Meisters gehalten sind die Deckenbilder in der Wallfahrtskirche

[1]) Boxler, Geschichtliche Nachrichten des königl. Landgerichtes Schongau". Augsburg 1831. S. 26.

[2]) Bezold und Riehl l. c. S.

[3]) Berthold Riehl, Sterzing an der Brennerstrasse etc." S. 49.

zu Friedberg „Unseres Herren Ruhe“, die laut Signierung im Jahre 1749 gemalt sind. Nach Steichele[1]) und Lipowsky[2]) sind die Deckenbilder der Chorkuppel, die Deckengemälde des Mittelschiffes und die der westlichen, gegen das Hauptportal zu befindlichen Kuppel von Cosmas Damian Asam[3]); Hahn hingegen schreibt alle, mit Ausnahme der sehr schlecht restaurierten Gemälde der Kuppel des Chores unserem Mathäus Gündter zu. Thatsächlich unterscheiden sich die Bilder sehr wenig von einander; nur die Farbe der Fresken in den Seitenschiffen ist etwas tiefer gehalten. Die Darstellungsgegenstände sind[4]): im Mittelschiff: die Anbetung der vierundzwanzig Ältesten und die Tilgung der Sündenschuld durch das Blut des Lammes; in der Westkuppel: Weltgericht, Auferstehung, Verdammung und Einzug der Seligen in den Himmel; im rechten Seitenschiff: Abigail und David; hinten die Bruderschaftsmitglieder: darüber ein Engel mit dem von sieben Schwertern durchbohrten Herzen und die fürbittende Jungfrau Maria, der Christus die Krone reicht; im linken Seitenschiff unter Hinweis auf die Capitel XXIV und XLVIII des Lucas und V und XXXIV des Johannes, eine Himmelfahrt Christi und eine Heilung des 38jährigen Kranken; in der westlichen Kuppel des rechten Seitenschiffes findet sich die Bezeichnung: M. Gindter pinxit 1749. Die Fresken sind

[1]) A. a. O. Bd. IV. S. 117: die Annahme, die Bilder stammten von einem Max Ginter her, ist im später gedruckten Register fallen gelassen.

[2]) A. a. O.

[3]) A. a. O. S. 49: „Die übrigen Gemälde daselbst rühren zumeist von Cosmas Schüler, M. Gyndter her ..... der Hand unseres Meisters dürfte keines mehr angehören, es wäre denn das Kuppelgemälde des Chores.....“

[4]) Bezold und Riehl l. c. S. 258 f.

von hervorragend decorativer Wirkung; darf man gleich nicht in's Detail gehen wollen, was schon die respectable Höhe der sieben Kuppeln verbietet, so ist doch der Gesammteindruck ein überaus heller und freundlicher; von figuralem, stofflichem und Draperie-Reichtum, mit sparsamer Benützung gemalter Architektur, sind sie brillant, ohne aufdringlich zu sein und fügen sich harmonisch dem Ganzen ein.

Ein weiteres bedeutendes Werk Gündters ist die Ausmalung der Kirche zu Indersdorf, die er im Jahre 1755 beendete, und die, wie zeitgenössische Schriftsteller berichten, schon zur Entstehungszeit hochgeschätzt wurden. Einzelne Abbildungen finden sich in der „kurtzen historischen Nachricht von dem Ursprung und Fortgang des Stifft und Closters Ünderstorff" von Gelasius [1]), die uns drei von Klauber gestochene Kupfer vorführt. Gelasius schreibt hiezu: „Tafel 1 zeiget an die Eitelkeit und Zergänglichkeit aller irdischen Dingen, massen durch den Todt alle Hochheit des Menschen samt allen deren Gebäuen und Schätzen einstens durch das Feuer ihre Endschafft erreichen, und alle Todte durch den erschröcklichen Posaunenschall des Engels zu dem allgemeinen letzten Gericht werden aufgewecket werden." Es ist dies eine der üblichen Allegorieen: An einem Obelisk sind geistliche und weltliche Kopfbedeckungen ihrem Range nach übereinander aufgehängt; der Tod, in Gestalt eines Gerippes, nimmt einzelne von ihnen herab, und wirft sie unterschiedslos an eine aufgelehnte Grabplatte, auf der ein seifenblasender Putte sitzt. Vorne, an den Stufen des Obeliskes, lehnt eine allegorische Figur mit Sense und Sanduhr, in den Lüften stösst der Engel in die Posaune, und ringsum

[1]) Augsburg 1762.

flammen Häuser auf, Gräber öffnen sich und Todte steigen aus ihren Särgen. Tafel II. „Otto IV. Comes de Wittlspach fundator und Otto Dynasta Ünderstorffensis, dotator“; zwischen beiden ist das Stift, darüber schwebt die sogenannte Domina fundatrix, eine Nachbildung einer Holzstatue, Maria mit Kind, welche Otto von Wittelspach gestiftet hatte. Tafel VIII „stellet vor das dermalige innerliche Aussehen der Closterkirchen, rechter Hand von Eingang der Kirchen; die Frescomalereyen ist ein Werck Matthaei Gündter . . . . . Die in dreyssig Stück bestehende Fresco-Gemähl in dem Langhauss und denen Nebenseithen der Kirchen entwerffen durchaus das Leben, Thaten, Übungen Augustini in weltlichen, geistlichen und bischöfflichen Stand und dessen Glori in dem Himmel.“ Die Deckengemälde der Rosenkranzcapelle in genannter Kirche haben ein besonderes Interesse dadurch, dass sich der Maler darauf selbst porträtierte. Das Bild stellt den hl. Dominicus vor, der Maria, als Königin des Rosenkranzes anbetet. Darunter das Porträt des Propstes Gelasius Morhard und „auf dem Hügel, auf welchem sich die Estrada erhebt, . . . der Maler des Bildes, Matthaeus Gündter, in der Rechten den Hut, in der Linken den Stab, zu Maria emporblickend; auf dem Hemdkragen des Malers steht: M. G. 1755“ [1]).

Aus dem Jahre 1759 haben wir ein stofflich verwandtes Altarblatt des Hochaltares in der Kirche zu Oberammergau: „Maria als Stifterin des Rosenkranzes“, ein etwas nüchtern anmutendes Gemälde, wie denn überhaupt die Staffeleibilder des Meisters weit hinter seinen Fresken zurückbleiben; 1761 malte er ebenda die Plafonds der Kirche: im Chor den gleichen Vorwurf,

[1]) Bezold und Riehl. S. 295.

wie auf dem Hauptaltarblatt, aber frischer und leichter, an den Seitenwänden Christus und seine Jünger und eine Verkündigung Mariä. Die Kuppel des Schiffes — Martertod und Glorification der hh. Petrus und Paulus — wurde laut Bezeichnung schon zwanzig Jahre früher vollendet; Gündter scheint hier Hand in Hand mit den Wessobrunner Stuckatoren gearbeitet zu haben.

Die nächste Zeit bringt uns den Künstler auf der Höhe seines Schaffens. 1763 malte er die Kirche zu Rott am Inn[1]), 1764 die Stiftskirche in Wilten bei Innsbruck aus; das letztere Deckengemälde ist in dem öfters citierten Aufsatz von Berthold Riehl reproduciert, und zeigt eine offenbar grandiose Composition über das Thema „Judith mit dem Haupte des Holofernes"; in drei Teilen baut sich das Ganze auf: am Fusse der Burg, auf dem Wall und auf den Zinnen, und muss so eine starke Wirkung der Scheinerhöhung herbeiführen. 1765 ist Gündter wieder in Augsburg, wo er für den Congregationssaal der Jesuiten das Deckengemälde: „Jesaias, der die Geburt Christi vor dem König Ahab weissagt", verfertigte. Wie mir Herr Archivar Dr. Buff freundlichst mitteilte, wird hievon das Bilderwerk „Alt-Augsburg" von Rudolf Kempf Ansichten bringen. Alle diese Leistungen sind umsomehr zu schätzen, als Gündter ja seit 1762 seine Zeit in die Dienste der Stadt-Akademie gestellt hatte, und gewissermassen nur in seinen freien Stunden für sich arbeiten konnte. Von 1766 ist das Altarbild in Sanct Georgen bei Diessen, „der hl. Georg den Drachen tödtend". Ein kleineres Werk von etwas steifer Composition, auch sonst ohne hervorragendere Bedeutung. In nähere Berührung mit Wessobrunn kommt er wieder im Jahre 1769, da er im Auftrage der Wessobrunner

[1]) B. Riehl „Sterzing a. d. Brennerstrasse u. s. w." S. 49.

Äbte zu Sanct Leonhard im Forst (Rechthal) eine „Glorification des hl. Bernhard an die Decke malte. Leuthemeier schreibt hierüber [1]): „Die Holzdecke des Schiffes ist mit Verputz geziert und einem grossen, die wichtigsten Momente aus dem Leben des hl. Leonhard schön darstellenden Freskogemälde von Gynter. Diese Künstlerfamilie stammte von den Lechmühlen und verschönerte viele Kirchen dieser Gegend.“ (?) Auch hier mag es zweifelhaft sein, ob die Stuckarbeiten von Gündters eigener Hand herrühren, oder ob ihm von Wessobrunn aus ein Stuckator beigegeben war. 1771 schmückte er die Decke der Kreuzbergkapelle bei Wessobrunn mit einem Fresco „welches das Martyrium des Abtes Thiento und der übrigen sechs Wessobrunner beim Ungarneinfall und die Auflegung des aufgefundenen hl. Kreuzes auf einen Kranken darstellt“, ein leicht auf den Kalk geworfenes Gemälde, das ohne besondere Eigenheiten zu verraten, doch in seiner geschickten Gruppierung, in seiner leichten Farbengebung nicht ohne gewissen Reiz ist. Seine beiden letzten datierten Deckenfresken sind die zu Morenweis, „Märtyrertod und Glorification des S. Sixtus“ (1775) und „Krönung des Papstes Sixtus“, und die in der Kapelle Sct. Ottilia bei Rott aus dem Jahre 1781 [2]). Es bleiben mir noch zu erwähnen übrig der Plafond und das Altarblatt in St. Elisabeth bei Andechs [3]), das Deckenbild im Bibliothekssaal zu Aldersbach „die Verdienste des Benediktinerordens um die Wissenschaft“ [4]), und die Fresken in Steinheim [5]). Nicht

[1]) Leuthenmeier „S. Leonhard oder Forst“ 1881. S. 398.
[2]) Meidinger a. a. O. S. 382.
[3]) Ebenda. S. 307.
[4]) Ph. Hahn l. c. S. 19.
[5]) Oscar Frhr. v. Lochner-Hüttenbach: „Die Jesuitenkirche zu Dillingen“. Stuttgart 1895. S. 74.

unbemerkt soll bleiben, dass Hans Semper[1]) ihm auch die Ausmalung der Kirche zu St. Michael in Innichen zuschreibt, doch ist Semper seiner Sache selbst nicht sicher; sonst habe ich nirgendwo eine Anspielung darauf gefunden, dass Gündter in der Michaelskirche gearbeitet hätte. Gündter war, wie ja fast alle seine zeitgenössischen Collegen auch mit der Radiernadel thätig; Nagler[2]) erwähnt zwei „eigenhändig geätzte Blätter": den Heiland mit dem Kreuze in halber Figur, und den hl. Joseph mit dem Christusknaben.

All dies ist, dem Rahmen meiner Arbeit entsprechend, nur ein flüchtiger Überblick über die hauptsächlichsten Lebensereignisse und Werke Meister Gündters, und diese Ausführungen bedürfen in vielen Punkten der Ergänzung, in mancher Hinsicht wohl auch noch der Richtigstellung. Dem Meister und seinen Schöpfungen eine eingehende Untersuchung zu widmen, muss ich mir für eine spätere Zeit vorbehalten. Als Schüler Gündters ist uns nur Ignaz Paur[3]), geboren 1723 zu Grosshausen in Baiern, bekannt, ein Maler, dessen Kunst ganz in die viel saloppere und manierierte Art des letzten Drittels des Jahrhunderts gehört; ich nenne hier seine Deckenbilder in Hofhegnenberg, Eisingersdorf, Igenhausen, Eschenlohe, Luttenwang u. A. Er soll als Theaterdecorationsmaler tüchtig gewesen sein, und beansprucht als Lehrer des ältern Dorner ein gewisses Interesse.

Aus der Schule des Asams herausgewachsen, aber ebenfalls selbständig geworden und ein charakteristisches Mitglied der Augsburger Malergruppe des achtzehnten

---

[1]) Hans Semper: „Wanderungen und Kunststudien in Tirol". Innsbruck 1894. S 91.

[2]) A. a. O. Bd. V. S. 425 f.

[3]) Bei Lipowsky: Baur.

Jahrhunderts war Christoph Thomas Scheffler[1]). Er stammte aus bayrischer Familie, vermutlich aus Freising, trat 1722 in das Jesuitenkollegium in Landsberg ein und wurde bald darauf ein Schüler Asams. 1728 wurde er Beisitzer in Augsburg, woselbst er bis zu seinem Tode im Jahre 1756 verblieb. Eines seiner frühesten Werke ist die Ausmalung der Expositur des Reichsstiftes Unterliezheim: „thronende Maria", Hauptmomente der Klostergeschichte, „Engelsturz", „Sendung des hl. Geistes", „Geburt Christi", „Krönung Mariae", „Himmelfahrt" und „Auferstehung". 1735 wurden ihm die Deckengemälde und Altarblätter in der Kirche des Klosters Dillingen übertragen, in denen er ähnliche Stoffe zur Ausführung brachte; das Gemälde des Hochaltars zeigt eine von Engeln in den Himmel getragene Madonna. 1737 treffen wir ihn in der Kirche zu Morenweis, woselbst er im Chor die hl. Trinität, im Schiff die Feuerprobe der hl. Kunigunde malte. Im selben Jahre verfertigte er das Altarbild in der Simpertuskapelle bei St. Ulrich in Augsburg, und die Fresken im Deutschherrenhaus in Mainz: Maria als Patronin des Deutschherrenordens; in der Kapelle dieses Palais: „Marie in himmlischer Glorie erteilt dem Hoch- und Deutschmeister Klemens August das Grosskreuz des Deutschordens". Von 1742 stammt die Ausschmückung der Muttergotteskapelle in Haunstetten: „Kampf des Drachen und der höllischen Geister gegen das apokalyptische Weib, und Sturz der Geister in den Abgrund", ferner „Himmelfahrt und Krönung Mariae" im Chor derselben Kapelle.

[1]) Vergl. Freiherr Lochner v. Hüttenbach op. cit. S. 58 ff. Da an dieser Stelle Scheffler einer genauen Untersuchung unterzogen ist, kann ich mich hier kurz fassen und im übrigen auf das genannte Werk verweisen.

Zwei seiner Hauptwerke sind die Decoration der Paulinuskirche in Trier: „die Gemälde stellen die Legende des hl. Paulinus dar und das Martyrium der thebaischen Legion“ [1]), und die grossen, in den Jahren 1750/51 ausgeführten Fresken in der Jesuitenkirche zu Dillingen; die Hauptbilder haben zum Gegenstand: Krönung Mariae, Gesellschaft Jesu in Europa und Asien, Maria, regina coeli, Gesellschaft Jesu in West- und Ostindien u. s. w. Das Choraltarblatt ist eine Himmelfahrt Mariae.

1752 und 1753 war er in Regensburg in der „alten Kapelle“ beschäftigt, „eine Huldigung an Maria und die Verehrung des hl. Stifterpaares Heinrich und Kunigunde und die Geschichte der alten Kapelle“ [2]) sind die Hauptthemen. Sein letztes Werk ist die Ausschmückung der Jesuitenkirche in Landsberg; im Chor: der Kampf auf der miloischen Brücke, im Schiff: die Kreuzerhöhung, in den Seitenräumen: Deckenfresken aus der Legende von Heiligen [3]). In dieser Kirche sind auch die Altarblätter der beiden ersten Seitenaltäre, Maria und Aufnahme des hl. Joseph in den Himmel von seiner Hand, und laut Bezeichnung 1755 gemalt. Einige kleinere Werke, sowie eine Reihe von Kupferstichen werden in Lochners citiertem Werke noch näher angeführt. Wie hier auch sehr richtig bemerkt wird, war er vornehmlich ein Meister der Mariendarstellungen: „zu Mariens Lobe schöpft er aus Schrift und Tradition stets neue Gedanken, die er mit reichem Gemüte zu seinen künstlerisch bedeutendsten Leistungen zu gestalten weiss“ [4]). Hierin berührt er sich mit Mathäus Gündter, der sich gleich-

---

[1]) Lochner op. cit. S. 64.
[2]) A. a. O. S. 66.
[3]) Bezold und Riehl l. c. S. 508.
[4]) L. c. S. 70.

falls gerne in diesem Ideenkreise bewegte: beide sind vom warmen Hauche Italiens, beide wissen in die schon recht äusserlich werdende Kunst einen Schimmer von Innigkeit zu tragen; freilich, wo es sich um Staffeleibilder, um Concentrierung handelt, da verlässt sie ihre Kraft; der Meister der Fresken hatte den Meister der Altargemälde erdrückt. Dass diese Künstler namentlich in Schrift und Legende sehr belesen waren, ist leicht zu erklären. Die Wahl der Stoffe blieb ihnen vermutlich in den allerseltensten Fällen freigestellt, und gezwungen, oft mehrere Kirchen desselben Patrons zu schmücken, mussten sie sich naturgemäss genau mit allen Einzelheiten vertraut machen; daher aber auch jene mannigfaltige Variierung gleicher Themen.

Scheffler hinterliess einen einzigen Schüler, den Maler Franz Joseph Degle, im Jahre 1724 zu Augsburg geboren[1]) ebenda 1812 gestorben[2]). Ein paar Daten über sein Leben führt er selbst in einem Gesuch an den Magistrat an[3]), worin er wünscht, aus der Malergenossenschaft abgesondert zu werden. Er sagt da u. A., dass ihm, nachdem er bei Thomas Schäffler gelernt und zu seinen Eltern zurückgekehrt sei, ihm plötzlich vom Kunst- und Handwerksgericht die Zuschrift zugestellt wurde, entweder die Arbeit niederzulegen, oder in Condition zu gehen, oder sich eine Malergerechtigkeit zu kaufen[4]). Da er „vierzehn Jahre in Wälschland unter den grössesten Meistern und Meisterstücken zugebracht, zu Rom selbst aus der pästlichen Galerie den Preis er-

[1]) Stetten, S. 244.

[2]) Nagler a. a. O.

[3]) Eingereicht am 25. Jänner 1777.

[4]) Das kam damals sehr häufig vor; zahlreiche ähnliche Acten finden sich im Archiv.

hielt“ [1]) und seine Arbeiten stets grossen Beifall fanden, so sucht er an, aus der Innung losgelöst zu werden und das Privilegium exclusivum zu erhalten, da es „einem gereyfeten und verdienten Künstler wehe thun muss, wenn er jezuweillen eynem Vorgeher eine gewisse Art von Gehorsam leyssten soll, der höchstens ein Fassarbeyter, oder allenfalls ein Anstreicher ist . . . .“ Das Privilegium wurde ihm wohl erteilt, aber wir hören sonst wenig von ihm; wie viele andere Künstler, die in das neunzehnte Jahrhundert hinüberreichten, starb er wenig beachtet und in ärmlichen Verhältnissen.

Meister Rothblez, der mittelmässige Maler, den wir als Lehrer Holzers kennen gelernt hatten, unterrichtete noch einen andern Schüler, einen nicht unwürdigen Vertreter des Augsburger Rokoko, Joseph Magges [2]). Magges ist am 8. April 1728 [3]) zu Imst im Oberinnthal geboren; er war Sohn eines Nagelschmiedes, und erlernte die Elementargründe der Malerei bei einem Handwerker, namens Kapeller, und dann bei einem „in der Kunst ganz unkundigen Maler, namens Wibber“ [4]) in Stubay; da fand er einen Gönner im Pfarrer Penz, der ihm den Anfangsunterricht in Baukunst und Perspektive beibrachte. Bald verliess er aber die heimatlichen Grenzen und begab sich nach Wien auf die Malerakademie, studierte die Galerieen und war recht fleissig, wie man berichtet, aber mit so wenig sichtbarem Erfolg, dass er die Schule verlassen musste. Einige Zeit hielt er sich dann in Strassburg und Stuttgart auf, um schliesslich in das Haus des Rothblez überzusiedeln,

---

[1]) Academie von St. Lucca.

[2]) Auch Mages oder Magis.

[3]) Vergl. zum Nachfolgenden C. A. Nilson „Sammlung belehrender Aufsätze“. Augsburg 1831.

[4]) Meusel „Neue Miscellaneen“. S. 233.

dessen Schwiegersohn er im Jahre 1751 wurde. Es wird erwähnt [1]), dass er zu Augsburg zahlreiche Fresken an Häusern gemalt habe: auf unsere Zeit ist ein einziges, das Fresko am Hause D 219, gekommen: er malte es im Jahre 1760 für einen wohlhabenden Kaufmann; ich selbst habe es nicht mehr gesehen, da es schon seit einigen Jahren übertüncht ist. Buff [2]) schildert es folgendermassen: „Die Fenster des ersten Geschosses sind mit den entsprechenden des zweiten durch elegante Einfassungen verbunden. In der Mitte zwischen je den beiden Mittelfenstern des ersten und zweiten Stockes ein viereckiges Gemälde, auf welchem die vier Elemente in Gestalt von Figuren dargestellt sind. Sonst sind die Füllungen des Rahmenwerkes der Fenster zwischen dem ersten und zweiten Geschoss mit lichtgrauen Putten und Vasen geschmückt, auf welchen gelbe Figuren hocken". Ausser den Fresken malte er zu Augsburg für St. Salvator ein Altarblatt: Maria Aegyptiaca, der vom heiligen Zosimus in der Einöde das hl. Abendmahl gereicht wird, und ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Die Bilder sind nicht mehr vorhanden, · · oder zumindest verschollen; in der katholischen Kreuzkirche malte er an den Wänden des Chores die Geschichte des wunderbaren Gutes, und die Wunder, die dasselbe an den vier Elementen — bei Feuersbrünsten, Ueberschwemmungen, Erdbeben und Stürmen — wirkte, in der Kuppel über dem Chor aber Maria mit dem wunderbaren Gute. Auch die ehem. Jesuitenkirche besass ein Altarbild seiner Hand: Magdalena, der das Abendmahl gereicht wird. Für die Domkirche malte er eine hl. Scholastica und einen hl. Benedict, zwei Werke, die vielleicht bei

[1]) C. A. Nilson l. c.
[2]) A. a. O. Bd. XXII.

der Restaurierung der Kirche in den fünfziger Jahren verschwanden. Ausserhalb Augsburgs finden wir genannt einen „hl. Benedikt“ und eine „hl. Scholastika“ in der Benediktinerkirche zu Ottobeuern, „Petrus, der seinen Herrn verleugnet“ in Wies bei Steingaden (1755), in seinem Heimatsort Imst in der St. Lorenzkirche den „hl. Lorenz auf dem Rost“ und in der Pfarrkirche daselbst „St. Jakob als Sieger in der Verkündigung der christlichen Religion“ hauptsächlich aber die ganz trefflichen Deckenbilder in Altomünster, die er auf der Höhe seines Könnens, ein Jahr vor seinem Tode, schuf (1768). Die Hauptdarstellungen sind[1]): dem hl. Alto erscheint das Lamm Gottes und das Christuskind; Johannes erblickt das neue Jerusalem; Christus am Teiche Bethesda; der hl. Alto lässt eine Quelle fliessen; in der Rotunde des Schiffs in der Mitte: „die Glorification der heiligen Brigitta; gegen den Chor zu: Georg der Reiche das Kloster wieder neu ausstattend; gegen das Hauptportal zu: Brigitta dem Papste ihre Regeln zur Genehmigung übergebend; am Rande der Kuppel sind ferner noch eine Anzahl Heilige und irdische Patrone und Beschützer der Kirche zu sehen“[2]). Ferners sind in dieser Kirche die Altargemälde: hl. Familie, Geburt Christi, St. Leonhard, St. Brigitta, von seiner Hand.

Nach Stuttgart wurde Magges dreimal, nach Colmar zweimal berufen; was er dort arbeitete, ist mir nicht bekannt. Sein letztes Altarbild ist die Verklärung des hl. Sebastian in St. Georgen bei Diessen; das Bild mutet in der Auffassung etwas verzopft an, doch zeichnet es sich durch das tiefe, leuchtende Colorit aus, das wir teilweise auch in Altomünster bewundern müssen. Die

---

[1]) Vergl. Bezold u. Riehl. S. 191.
[2]) Bezold und Riehl. S. 191.

Deckengemälde in Laimering stammen schwerlich von seinem Pinsel her[1]); es müsste denn sein, dass die Bezeichnung J. M. 1795 bei einer späteren Restauration, hingesetzt wurde. Magges starb schon am 26. August 1769, eben im Begriffe, zwei Deckenstücke in der Kirche zu Oberschönfeld zu verfertigen. Sein Biograph[2]) charakterisiert die Kunst des Meisters mit folgenden Worten: „. . . . seine Zeichnung ist überall richtig, sein Ausdruck stark und eingreifend, sein Colorit lebhaft, Licht und Schatten überall am rechten Orte und alle seine Vorstellungen sind historisch wahr . . . . .“

Ehe wir uns der dritten Gruppe, der Gruppe des ausklingenden Rokoko zuwenden, wollen wir noch rasch den ziemlich unbedeutenden Georg Diefenbrunner[3]) erwähnen, der im Jahre 1718 zu Mittenwald geboren wurde und seine Ausbildung seinem sonst unbekannten Bruder, dem Maler Roth in Würzburg und J. A. Schöpf, einem Grossvater mütterlicherseits des bekannten Kunstschriftstellers Alois Baader[4]) verdankte. Um das Jahr 1765 liess er sich in Augsburg nieder, wo er bis zu seinem 1786 erfolgten Tode blieb. Lipowsky nennt von seinen Werken ein Freskogemälde in der Klosterkirche zu Schleiern, ein Deckenbild in der Sacristei zu Ettal[5]), im Nonnenkloster von Frauenchiemsee eine büssende Magdalena, das „Deckenbild der niedergerissenen Kapelle zur rothen Schwaige“ bei Dachau: Ermordung des Otto Grafen von Dachau, und in der Nonnenkirche zu Geisen-

[1]) Vergl. Bezold und Riehl. S. 250.

[2]) A. a. O. S. 203.

[3]) Vergl. Stetten, Lipowsky, Nagler u. s. w.

[4]) Alois Baader „Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands“. Augsburg 1795. I. S. 76.

[5]) Nach Bezold und Riehl S. 624 sollen die Gewölbemalereien der Sacristei von J. J. Zeiller stammen.

feld bei Ingolstadt: Daniel in der Löwengrube. Laut Bezeichnung gehören ihm zu das Deckenbild des Schiffes in Geltendorf[1]): Steinigung des hl. Stephanus und des Chores daselbst: Verklärung des Heiligen, ferner die recht leeren und nüchtern vorgetragenen Fresken in Mühlhausen (Bezirksamt Friedberg): Predigt Johannes des Täufers, und (Chor) Maria Magdalena bei der Fusswaschung des Heilands (1776), in Oberweikertshofen die Enthauptung Johannes des Täufers (1778), etwas flüchtig, aber nicht ohne dekoratives Talent, und die „durch Restauration ganz entstellten" Fresken in der Kirche zu Haunswies[2]). Von gestochenen Blättern führt Nagler an: „neun Büsten von Männern und Weibern", „Kinderspiele" und die „Büste eines mit Weinlaub bekränzten Mannes."

Der bekannteste Schüler des Magges war Josef Christ. Die Kunstthätigkeit des Christ gehört zum Teile dem letzten Drittel des Jahrhunderts an, er steht unter jenen Malern, die bereits mit der hereindämmernden neuen Kunst zu kämpfen hatten, und noch ganz in den vertrauten Formen des Rokoko, in der Technik der Dekorationsmalerei befangen waren. Es ist die Zeit, da Chodowiecky im höchsten Ruhme stand, aber auch die Zeit, da Carstens malte; 1755 und 1764 waren die vielgenannten Schriften von Winkelmann erschienen — weniger der Anstoss zu einer neuen Zeit, als das Produkt ihrer Anfänge — die junge Generation schaarte sich um das Banner des Klassicismus, aber die alte war noch lebenszäh, und ihre letzten Regungen sind noch im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zu verspüren. Speciell in Augsburg hielt sich das Rokoko lange;

---

[1]) Bezold und Riehl. S. 460.

[2]) Ebenda S. 200.

Gündter selbst war ja erst 1788 gestorben, und auch innerlich müssen wir ihn in gewisser Beziehung noch jener letzten Periode des Rokoko zuteilen, in der das Streben nach Gesamtwirkung, die Oberflächlichkeit im künstlerischen Detail der Grundton ist. Auch die alte Stadtakademie mochte zu der konservativen Richtung beigetragen haben, und nicht zuletzt der Umstand, dass München immer mehr Centralisationspunkt wurde, in dem sich die „modernen" Bestrebungen trafen. Erst als der Klassicismus immer höhere Wellen schlug, wurden auch manche der Augsburger Künstler unruhig, sie „die sich in der Unnatur der verschnörkelten Barockwelt mit naiver Leichtigkeit und Grazie bewegten und dabei stets poetische Stimmung und frische Erfindungskraft bewahrt hatten, wurden plötzlich unsicher, gezwungen, nüchtern, gedankenarm, als sie natürlichere Pfade wandeln und auf die Suche nach einfacher Grösse gehen sollten" [1]).

Ein Beispiel hiefür ist Joseph Christ. Er war im Jahre 1732 zu Winterstetten in Schwaben geboren, und lernte die Malerei in Böhmen, Schlesien und Sachsen, bis er sich — jedenfalls vor 1759 — in Augsburg niederliess [2]). Am 23. April 1759 heiratete er die Malerswitwe Maria Franzisca Sterchhel, geborene Verhölzin [3]), 1770 wanderte er, der Hungersnot halber nach Petersburg aus; er kehrte wieder zurück, reiste 1779 wieder nach Petersburg, „als er aber nicht nur viel Ehre sondern auch viel Geld sich erworben, wandelte ihn eine solche Sehnsucht, sein teutsches Vaterland und seine Familie wieder zu sehen an, dass er ein

[1]) Buff a. a. O. S. 178. Bd. XXI.
[2]) Hier wird er als Schüler des Magges genannt.
[3]) Augsb. Hochzeitsprotokolle im Stadt-Archiv. Bd. 26. S. 433.

Gelübde machte, wenn er glücklich nach Hause kommen sollte, eine Kirche unentgeltlich zu malen. Bald hernach machte er sich auf die Reise und kam glücklich bey seiner geliebten Familie zu Augsburg an.“ Vor und nach seinem Petersburger Aufenthalt malte Christ in Augsburg. Aus seiner ersten Zeit sind die Fassaden D 162[1]) und D 18, aus seiner letzten die Fassade des Hauses D 161[2]) auf unsere Tage herübergekommen. D 162, etwa um 1760 auf Bestellung eines Buchbinders gemalt, hatte am Erker des ersten und zweiten Stockes ein mythologisch-allegorisches Gemälde, zwischen den übrigen Fenstern auf Wolken reitende Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe: Buff schildert das Fresko als „ungemein warm in der Farbe.“ Bei dem Hause D 18, dem ehem. Riegerschen Haus in der Philippine Welserstrasse, ist der gemalte architektonische Schmuck stark verblasst: das Mittelgemälde, eine „Krönung Mariae“ noch leidlich erhalten; undeutlich erkennt man noch die ganz rokokomässigen Fensterumrahmungen, die an Reichtum gegen das Mittelbild hin zunehmen.

Ganz anders war jedoch das Fresko an D 161, das im letzten Jahrhundert übertüncht wurde; er hatte es nach seiner Rückkunft aus Petersburg gemalt, und das Verlangen nach Einfachheit, das sich jetzt erhob, verwirrte den Künstler. Am Mittelerker zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockes befand sich eine hl. Familie im Walde, die an Nüchternheit und Kälte kaum zu überbieten war: selbst die Putten über den beiden Mittelfenstern des zweiten Stockes hatten die Rokokoleichtigkeit verloren und waren steif und langweilig geworden. Die Fassade in der Maximilians-

[1]) Seit jüngster Zeit nicht mehr vorhanden.

[2]) Steichele a. a. O. V. S. 762.

strasse B 16 von Guglielmi und Christ ist schon seit längerem durch eine neue ersetzt. Er malte, wie Stetten erwähnt, die Deckengemälde in der Dechanatswohnung bei St. Moriz, die „Thürenstücke“ im Libertischen Haus, das Deckenfresko und mehrere Altarblätter in Langenehringen: als Erfüllung seines oben erwähnten Gelübdes schmückte er im Jahre 1787 die Kirche in Thannhausen (Bezirksamt Krumbach) ohne Bezahlung, bis auf die freie Kost und Entschädigung für die Farben: im Langhaus ist eine Himmelfahrt Christi, im Chor eine Anbetung der Hirten dargestellt; auch hier empfindet man die Hilflosigkeit des Künstlers, über den die neue Zeit hereinbricht.

Bedeutender als Josef Christ ist der „Director Academicus Augustae“ Joseph Johann Anton Huber. Über sein Leben haben wir wenig Nachrichten: er wurde 1730 in Augsburg geboren, heiratete am 17. Juli 1756 die Maria Agnes Leissin von Kirchheim [1]), und erhielt am 16. September desselben Jahres die Malergerechtigkeit [2]); 1784 wurde er Akademie-Direktor als Nachfolger des Gündter neben Joh. Esaias Nilson, und verblieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode im Jahre 1815. Als seine Lehrer nannte er Joh. Georg Bergmiller und Gottfried Bernard Götz. Dass er in dieser Schule als Fassadenmaler thätig war, ist selbstverständlich; erhalten ist uns aber nur mehr die Fassade des Hauses D 68 und D 87 in der Karolinenstrasse in Augsburg, die er für den Handelsherrn Ritsch gemalt hatte [3]). Die Fensterein-

[1]) Vide Hochzeitsprotokolle Bd. 25.

[2]) Berthold Pfeiffer: „Kultur und Kunst in Oberschwaben“. Stuttgart 1896. S. 17.

[3]) Zur Zeit, da diese Schrift in Druck gelegt wird, sind nur die wenigsten der erwähnten Fresken mehr vorhanden, und auch diese letzten Reste dürften in Bälde Unverstand, Gleichgiltigkeit oder schliesslich auch praktischen Bedürfnissen zum Opfer fallen.

rahmungen sind einfach gehalten, über jedem Fenster sind Medaillons mit antikisierenden Köpfen: am Erker zwischen dem ersten und zweiten Stock ist eine „Begegnung Abrahams und Melchisedeks"; wenn ich auch nicht so weit gehen möchte wie Buff, der die Decoration klassizistisch nennt, so ist sie doch gegen die eigentliche Natur Hubers gestaltet; ein Künstler, der die Hochflut des Rokoko mitgemacht hatte und mit der ganzen Richtung so innig verwachsen war, konnte sich nicht plötzlich in einer fremden Haut wohl fühlen, und noch eine seiner letzten Schöpfungen, die Malereien in der Kirche zu Baindelkirch bedeuten einen Triumph des Rokoko.

An dem Hause D 87 sind zwischen den Erkerfenstern des ersten und zweiten Stockes drei Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe, umgeben von Wolken und einer Rokoko-Architektur, die aber heute nicht mehr verständlich ist, da der übrige Teil des Fresko übertüncht wurde; das Mittelbild selbst ist stark übermalt.

Huber hat wahrscheinlich sowohl unter der Leitung Bergmillers wie selbständig eine grosse Anzahl Fassaden gemalt; auch finden wir ihn als Theaterdecorationsmaler thätig: 1776 componierte er für das Theater in Augsburg einen Vorhang mit den drei Grazien.

Seine grossen Deckenfresken fallen zumeist in die spätere Zeit. 1783 malte er unentgeltlich die Decke im grossen Saal der Stadtakademie auf dem Metzgplatz: „Die Zeit erhebt die Decke, darein sie gehüllt war, Minerva erscheint zu Mercurs Vergnügen mit begleitenden Genien in Wolken, Neid und Dummheit aber, von jenen verfolgt, stürzen in den Abgrund"[1]). Von einem Klassicismus, den man auch hier erblicken wollte, ist wenig

[1]) Stetten „Beschreibung der Reichstadt Augsburg". S. 187.

zu sehen: die Gesamtwirkung des Bildes ist nicht sehr erfreulich; der Plafond ist sehr niedrig und die übergrossen Figuren drücken: die Auffassung der antiken Götter ist noch ganz Rokoko. Von 1787 sind die Fresken in der Schlosskapelle zu Schlipsheim und die Ausmalung der Kirche in Widergeltingen: erstere haben einen Christus am Kreuz zum Gegenstand, letztere einen hl. Nicolaus in der Glorie und Glaube, Liebe und Hoffnung.[1]) 1791 schmückte er die Pfarrkirche zu Teferdingen mit einem Plafondgemälde[2]), 1793 malte er die Decke der Kirche auf dem Kobelberg (englischer Gruss), und Altarblätter in der Kirche zu Rehling[3]): 1796 finden wir ihn in Schwabbruck, wo er eine Himmelfahrt Christi und eine Auferstehung an die Decke malte[4]). 1797 schuf er das immerhin imponierende Deckenfresko in der Kirche von Oberhausen: Abendmahl Christi: der Heiland sitzt in einer grossen Halle, zu der viele Stufen hinaufführen, um ihn in guter Gruppierung die Apostel: die genrehaften, speisebringenden Diener erinnern in ihrer Auffassung an Veronese: vom Plafond der Halle herab schweben zwei huldigende Engel. Das Bild ist entschieden vom Geist der neuen Zeit beeinflusst: es strebt eine hoheitsvolle Grösse an, die dem Rokokokünstler nicht gegeben war: in der Sucht nach einfacher Wirkung wird er steif. In dieser Beziehung ähnlich ist das Deckenbild in der katholischen Friedhofskirche in Augsburg, das ein jüngstes Gericht vorstellt: in der Mitte sitzt Christus auf einem Regenbogen, etwas tiefer sind die Heiligen und Seligen und unten die Gerechten und Ungerechten. Ganz im Gegensatz hiezu

[1]) Steichele a. a. O. II. S. 65.
[2]) „ „ II. S. 94.
[3]) „ „ IV. S. 224.
[4]) Bezold und Riehl l. c. S. 604.

steht eine seiner letzten grossen Arbeiten, die Decoration der Kirche in Baindelkirch: im Schiff: das himmlische Jerusalem, „eine von unten gesehene Hallenarchitektur schwebt über dem Beschauer, während ein Engel dem am Rande des Bildes sitzenden Johannes das Mass des neuen Jerusalems bringt“ [1]) und im Chor ein viel lebendigeres, reicheres „Abendmahl“ wie das zu Oberhausen. Ausserdem stammen von ihm das Hochaltarbild: Legende des hl. Martin (Chorwand), an der rechtenWand, die „Jugend Christi“, an der linken, Geburt des Herrn.

Berthold Pfeiffer erwähnt [2]) im Klosterbibliotheks-saal zu Ochsenhausen seine „Fresken von feinster Farben-stimmung — Königin von Saba, Paulus in Athen, Benediktiner und die Wissenschaft — mit trefflicher Charakterschilderung“, Steichele noch einen nicht näher bezeichneten „Engelsturz“ in der Pfarrkirche zu Stockheim.

Von einigen seiner Profanbilder soll bei Besprechung der Stadt-Akademie die Rede sein.

Ein Schüler des Huber, auch auf der Akademie war Johann Nepomuck Blasius Mozart, der sich vornehmlich als Fassadenmaler bethätigte, bis vor kurzem war eine sehr verzopfte Decoration an einem Hause in der Kirchgasse zu Augsburg zu sehen: das Bild stellte eine Taufe Christi dar; jetzt ist jede Spur verschwunden.

Unberührt von allen neuen Einflüssen, aber auch ein Beispiel für die Schattenseiten des Rokoko, malte Ignaz Baldauff, der Fa Presto aus Inchenhofen. Von einer Entwicklung kann man bei dieser Art von Künstlern nicht sprechen: haben sie erst eine gewisse Stufe technischer Geschicklichkeit erreicht, so kommen sie auch nicht mehr darüber hinaus, handwerks- und gewohnheitsmässig werden die Bilder heruntergemalt; ein Beweis

[1]) Bezold und Riehl. S. 17.

[2]) A. a. O. Bd. II. S. 382.

für die grosse Oberflächlichkeit Baldauffs ist, dass die Mehrzahl seiner Bilder, obwohl im letzten Drittel des Jahrhunderts gemalt, ganz oder teilweise ruiniert ist. Zu seinen besten Werken gehört das Hochaltarblatt in der Pfarrkirche von Aichach, eine, fast innig zu nennende, Himmelfahrt Mariae [1]). Von seinen übrigen Gemälden seien hier summarisch genannt [2]), das Deckenfresko in Schrobenhausen: Christus am Teiche Bethesda, Heilung des 38jährigen Kranken, Speisung der 5000 (1760); in Obergriesbach: Gründung der Rosenkranzbruderschaft (1763) [3]); in Lauterbach: David und Abigail, Maria als Trösterin (1765); in Hollenbach: das hl. Kreuz erscheint dem Kaiser Constantin: Auffindung des Kreuzes durch die hl. Helena und Aufstellung desselben durch Kaiser Heraklius (1765); in Beinberg: die sieben Todsünden und Kreuzigung (1767); in Fürstenfeld die Altarblätter des 3. und 4. Seitenaltares links und des 2. und 3. rechts: Tod des hl. Benedict, hl. Florian; Petrus und Paulus Abschied nehmend, hl. Bernard, zu dem sich Christus vom Kreuze neigt; in Halsbach das Hochaltarblatt: Erzengel Michael; in Mering: Deckengemälde (1779); in Laugmosen: Berufung des St. Andreas (1780); in Inchenhofen: Leben und Thaten des hl. Leonhard (1780); und in Zahling: Darstellungen aus dem Leben des hl. Gregor.

Damit ist die Zahl der Augsburger Kirchenmaler von andern schwäbischen wie z. B. Johann Baader ganz abgesehen — nicht erschöpft. Aber die Biographie der nicht erwähnten lässt sich mit den Worten zusammenfassen: sie wurden geboren, malten und starben.

---

[1]) Vergl. Steichele. Bd. IV. SS. 163. 182. 198 ff.

[2]) Bezeichnet Johann Baldauff.

[3]) Bezold und Riehl. S. 152.

## Überblick über die Profanmaler.

Über die Augsburger Profanmalerei des achtzehnten Jahrhunderts ist aus zweierlei Gründen wenig zu sagen: erstens, weil die überwiegende Mehrzahl der Bilder vernichtet ist, oder in irgendwelchen verborgenen Winkeln modert, dann aber, weil sie — natürlich mit einigen Ausnahmen — von geringer künstlerischer Bedeutung gewesen zu sein scheint. Selbst die zeitgenössische Literatur, die mit Lob und Ruhmreden gewiss nicht geizte, weiss nur von wenigen Meistern mehr, als ein paar belanglose Daten zu nennen: zwei Künstler freilich sind noch heute sehr geläufig und haben ihren Platz in allen grösseren Kunstgeschichten gefunden — der „Schlachtenmaler" Georg Philipp Rugendas und der Tiermaler Johann Elias Ridinger; über beide Meister sind Monographieen erschienen[1]). Sonst müssen wir im allgemeinen mit Namen operieren, und nur einzelne Kupferstiche geben Aufschluss über die Unselbständigkeit und künstlerische Armut der Profanmaler jener Zeit. Wollen wir stofflich gruppieren, so können wir Porträts-, Landschaft-, Tier- und Historienmalerei unterscheiden: in die letztere Gruppe gehörten dann auch die Genrescenen und die sehr beliebten allegorisch-mythologischen Darstellungen; in technischer Beziehung

[1]) Heinrich Graf Stillfried: „Leben und Kunstleistungen des Maler etc. Rugendas", Berlin 1879, und Thienemann „Leben und Wirken des . . . Joh. Elias Ridinger ete."

verwendete man Öl-, Aquarell- und Pastellfarben: sehr verbreitet war auch die sogenannte Schmelz- oder Feuermalerei, die aber vielfach bereits in das kunstgewerbliche Gebiet hinüberführt.

„In der Rokokozeit porträtierte man unendlich viel, und diese Neigung, im Ölbild, im Pastell- und Kupferstich, in der Silhouette und dem Miniatur-Medaillon pflanzte sich fort durch die ganze Zopfperiode. Es war zeit- und standesgemäss, seine eigenen Züge für nichts Geringes anzusehen, und Niemand argwohnte darin eine persönliche Eitelkeit.“[1]) Gerade diese Allgemeinheit der Kunstübung rückte die Gefahr, ins Handwerkmässige zu fallen, sehr nahe; die Porträtisten — die meisten unter ihnen wenigstens — vertraten nur die Stelle unserer heutigen Photographen: Stetten führt eine ganze Reihe von ihnen an, ohne es der Mühe wert zu finden, mehr als ein lobendes Epitheton hinzuzufügen. Doch weilten zwei der hervorragendesten Porträtmaler des achtzehnten Jahrhunderts, wenn auch nur vorübergehend, in Augsburg. Starken Eindruck hinterliess jedenfalls der ganz im Geschmack der Zeit arbeitende, aber feine und liebenswürdige de Marrées. Georg de Marrées[2]) war 1697 in Stockholm geboren und nannte den Hofmaler Peter Martin Meytens durch vierzehn Jahre hindurch seinen Lehrer. Er malte die ganze königliche Familie „sammt den Reichsräten“, so dass man beschloss, ihn auf königliche Kosten reisen zu lassen. Doch schlug er dies aus, und mit eigenen Mitteln trat er 1724 die damals obligate „grosse Reise“ an, begab sich nach Amsterdam und Nürnberg, und berührte 1725 zum

[1]) W. H. Riehl „Culturstudien aus drei Jahrhunderten.“ S. 139.

[2]) Vergl. Westenrieder „Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München“. München 1783. S. 345 ff.

erstenmale Augsburg, aber nur auf der Durchreise nach Italien. 1728 kehrte er nach Augsburg zurück und blieb daselbst bis zum Jahre 1730. Hier wurde er auch mit dem churbairischen Concertmeister Simon Schuhbauer bekannt, dessen Tochter Maria Barbara er 1731 heirathete. Von seinem weiteren Lebenslauf will ich nur erwähnen, dass er von Karl Albrecht nach München berufen wurde und in der Folge oftmals an die Höfe von Bonn, Würzburg, Bamberg und Mainz Einladungen erhielt und endlich 1776 in München starb. Natürlich ist Marrès keineswegs den Augsburger Künstlern beizuzählen, aber seine Anwesenheit in der schwäbischen Reichsstadt trug doch dazu bei, das Bild regen Kunstlebens zu vervollständigen. Weniger Einfluss als der behäbige, sonnige Desmarées, dessen Spezialität Fürstlichkeiten und Personen der höchsten Kreise waren [1]), mochte der viel individuellere Anton Graff gehabt haben, der mit Unterbrechungen von 1756—1766 in Augsburg lebte, und dort „seine Zeit als Malergeselle in seinem der Welt verborgenen Kämmerlein“ [2]) zubrachte. Doch verkehrte er mit dortigen Künstlern, vor allem mit Johann Jacob Haid, bei dem er lebte, und auch mit Ridinger, dem Lehrer Haid's; auch an Arbeit fehlte es ihm nicht, er malte „kurze, lange, dicke und dünne Patricier, Senatoren, Pastores, Weiber und Töchter. . . .“ [3]) Zu untersuchen, ob und inwieweit diese beiden Künstler auf die einheimischen Porträtmaler einwirkten, ist bei dem Mangel an Vergleichsobjecten mir vorderhand nicht möglich gewesen. Ziemlich wahrscheinlich ist es, dass des Marées auf Georg

---

[1]) Westenrieder allein führt über 50 an.

[2]) Muther „Anton Graff etc.“ Leipzig 1881. S. 11.

[3]) Ebenda.

Kilian Einfluss nahm, dessen Porträt er im Jahr 1729 malte [1]). Georg Kilian, aus der grossen Künstlerfamilie der Kiliane [2]) war 1683 geboren und verdankte seinen ersten Unterricht dem Isaak Fischer, der ihn, nach Stetten, wegen seines Talentes unentgeltlich unterrichtete. Er verfertigte Theses, Porträts, „Tierstücke", auch im Pastell, [3]) und war ein viel gesuchter Maler. Gerade seine späteren Kupferstiche, nach denen allein ich ihn beurteilen kann [4]), zeigen eine gewisse breite Behäbigkeit und eine leise Neigung zur Schmeichelei, die wir auch in den Bildern des Marées bemerken. Auf die Details verwendet er nicht sehr grosse Sorgfalt: die Hände, die er meistens angibt, sind charakterlos, nur den Mund bildet er oft recht individuell. Sein Sohn, Georg Christoph (1709—1781) ist mehr als Verleger, wie als Maler bekannt.

Auch aus einer anderen grösseren Augsburger Künstlerfamilie, aus den Wolfgangs, stammt ein Porträtmaler: Georg Andreas Wolfgang; doch hielt sich dieser nur kurze Zeit in Augsburg auf und siedelte nach Gotha über. Von unseren Porträtmalern seien hier genannt: Abraham Schoch (1724—1772); Anton

---

[1]) „Georg Kilian, Maler und Kupferstecher in Augspurg, das Wappen seines allhiesigen Stammvatters Bartholomei Kilians, Goldarbeiters allhier, zeichnent . . . "

[2]) Der „Stammvater" B. Kilian war 1548 in Schlesien geboren, 1783 in Augsburg gestorben; seine beiden Söhne Lucas und Wolfgang folgten ihm, und wandten sich der naheliegenden Kupferstecherkunst zu; dieser blieben auch die spätern Descendenten: Philipp, Bartholomae, Wolfg. Philipp, Jeremias, Georg, Georg Christoph, Joh. Jakob und Philipp Andreas treu.

[3]) Nagler a. a. O. Bd. VII.

[4]) Vergl. u. A. Fol. 169 im königl. Kupferstichkabinet zu München.

Spann, dessen Bruder Franz in Wien als Bildnismaler lebte, und der vom Fürstbischof Joseph zu Augsburg als Hofmaler angestellt wurde; (ein Stich des Johann Elias Haid nach dem Porträt des Arztes J. G. Schäffer ist erhalten); Gabriel Spizel (1697 bis 1760), Sohn eines evangelischen Predigers und Schüler des Tobias Laub; Franz Paul v. Reichel († 1804) Miniatur-Porträtmaler; Johann Carl Zierl, der „im französischen Geschmacke malte“ [1]), Egid Verhelst, der Sohn des bekannten Bildhauers, hauptsächlich aber als Kupferstecher thätig, wie denn alle diese Maler mit der Radiernadel umzugehen wussten. Durch Grösse der Auffassung oder besonderen Geist hat sich wohl keiner von ihnen ausgezeichnet.

Wie seicht und leer im Durchschnitt diese Profanmaler gegenüber den Kirchendecorateuren waren, zeigen unter anderm die colorierten Stiche des Johann Michael Frey, der eine ganze Menge von Landschaftsbildern auf den Markt gebracht hatte. Betrachtet man diese unsagbar kleinlichen und stimmungslosen Ansichten der „Gegendén von Augsburg“, „Salzburg und Umgebung“ etc., so lernt man erst die historische Bedeutung einer späteren Richtung, eines Rottmann z. B., voll würdigen. Als Landschafter finden wir noch erwähnt Franz Regis Götz, der „gute Seestücke“ malte [2]), Johann Müller, ein Schüler des Mettenleiter [3]), und Mariane Haid, die spätere Gattin des Joseph Werner, die sich aber nur vorübergehend in Augsburg aufhielt.

Der bedeutendste Augsburger Landschafter dieser Zeit – obzwar er hauptsächlich als Tiermaler bekannt

---

[1]) Stetten, „Nachtrag zur Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg“.

[2]) „Neue Bibliothek der Wissenschaften etc.“ Bd. I. S. 160.

[3]) Vergl. hiezu Meusel's „Museum“ X. S. 326 ff.

ist — war unstreitig Johann Elias Ridinger[1]). 1698 in Ulm geboren, lernte er zuerst daselbst bei Christoph Resch und begab sich sodann zu Johannes Falch[2]) nach Augsburg: dann kam er zum churfürstlich-brandenburgischen Gesandten, dem Grafen von Metternich, bei dem er sich „die Reitschul und Jägerey so wohl zu Nutze machte, dass alle Kenner, als er nach dieser Zeit wieder zurück nach Augsburg kame, seine erlangte Geschicklichkeit und Stärke sowohl in Historischen als Tierstücken bewunderten.“ Für Johann Daniel Herz, dem Vater, malte er zwei grosse Bilder, einen Viehmarkt und eine Pferdeweide, und nahm noch weiteren Unterricht bei Georg Philipp Rugendas. Sechs grosse „gemalte Stücke“ kamen nach Petersburg, zwei nach Zürich. 1723 heiratete er die Witwe des Johannes Seuter, 1759 wurde er Direktor der Stadtakademie und Beisitzer des evangelischen Ehegerichtes, welche Stellen er bis zu seinem 1767 erfolgten Tode beibehielt. Dass er neben oder vor seiner umfangreichen Thätigkeit als Kupferstecher auch mit dem Pinsel arbeitete, ist nur durch die Literatur erwiesen; die hierbei erwähnten Bilder existieren nicht mehr. Aber aus seinen Stichen sehen wir, dass er die Landschaft, wenn auch nicht gross, so doch intim und reizvoll zu gestalten wusste: seine uralten Bäume, seine Waldparthien, in denen Hirsche mit seltsamen Geweihen stehen, oder sich sonst allerhand Getier tummelt, sind gut studiert und sorgfältig ausgeführt; manchmal freilich überwuchert die langgewohnte Übung die Frische: zwei Federskizzen im münchner Kupferstichkabinet sprechen laut von seiner grossen Sicherheit und Fertigkeit. Eine

[1]) Vide Thienemann „Leben und Wirken des . . . J. E. Ridinger“. Leipzig 1851.

[2]) Thienemann, S. XIV.

weitaus grössere Rolle, als in der Malerei, spielt Johann Elias Ridinger natürlich in der Geschichte der reproducierenden Künste.

In der Tiermalerei thaten sich noch hervor Tobias Heinrich Thomann von Hagelstein[1]), ein Sohn des Philipp Ernst, (1700--1765) und seine Arbeiten wurden auch von Ridinger hochgeschätzt: speciell als Pferdemaler nennt man uns Karl Wilhelm von Hamilton, 1668 in Brüssel geboren, dann in Wien und Augsburg thätig: die Schleissheimer Gallerie besitzt noch ein Bild seiner Hand: „Erdschwämme, Pflanzen und Schmetterlinge“[2]) in peinlich sauberer Manier mit feinem Pinsel gemalt: die meisten seiner Gemälde gingen nach seinem Tode (1754) in die Hände des Cardinal bischofs von Constanz und des Georg Christ. Kilian über[3]). Endlich sei noch des Johann Thomas Hauser gedacht[4]), der Bildhauer, „Zeichner für Architectur und Historien“[5]), und Lehrer an der Augsburger Stadtakademie war, dabei sich aber auch in Tierstücken versuchte.

An der Spitze der Historienmaler stand natürlich Georg Philipp Rugendas[6]). Er war am 27. November 1666 geboren: sein Vater war Uhrmacher, sein Grossvater aus Mulfingen in Hessen eingewandert. Anfänglich Kupferstecher, verbot ihm eine Fistel an der rechten Hand das Arbeiten mit der Nadel, und so wandte er sich der Malerei zu. Von 1682—1688 war er als Schüler des Isaak Fischer thätig, und begann bereits,

---

[1]) Vergl. Stetten ll. cc. Brief 9 und S. 332.

[2]) Kat. No. 414.

[3]) Heinecken, „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“. Leipzig 1770. S. 144.

[4]) Vergl. C. A. Nilson a. a. O.

[5]) Lipowsky l. c.

[6]) Heinr. Graf Stillfried l. c.

seiner Vorliebe für Schlachtenbilder Ausdruck zu geben. 1688—1692 weilt er in Wien, um dann nach Venedig und Rom zu gehen, wo er in der niederländischen Malergesellschaft, der sogenannten „Schilderband“ [1]) als Schlachtenmaler den Namen Schild erhielt. Der Tod seines Vaters zwang ihn Rom zu verlassen und nach Augsburg zurückzukehren. Dort verheiratete er sich mit Anna Barbara Haidt und begann, da seine Hand indessen geheilt war, in Kupfer zu ätzen. 1698 kamen bei Jeremias Wolff die ersten von ihm bearbeiteten Blätter heraus: ein vollständiges Verzeichnis seiner Kupferstiche etc. findet sich bei Stillfried [2]). Doch malte er noch bis 1716: und zwar [3]) im Jahre 1702 zwei Stücke für den Markgrafen du Brie, 1703 für denselben die Belagerung von Landau und Kehl, 1705 für den Fürsten von Lichtenstein zwei, für den Obersten Rinner von Berg vier Stücke: 1706 zwei Bilder für den Herzog von Württemberg und den Grafen Franz Emmerich von Trautmannsdorf, 1708 und 1710 acht Blätter für den Curfürsten von Mainz, dann Bilder nach Wien und Winterthur: 1711 für den Markgrafen von Anspach, 1712 für den Grafen von Driring sowie sechs Bilder für den Herzog Ulrich von Wolfenbüttel: 1714 musste er, da es ihm schlecht ging, 50 Bilder „durch einen Herrn Müller aus Augsburg, der sich gerade in Paris befand“ [4]). minderwertig verkaufen: 1715 wurden vom Grafen Hazfeld, 1716 vom König von Dänemark Bilder des Rugendas angekauft: die letzteren schilderten die Übergabe der Stadt Stralsund. Dann setzte er mit dem Malen nahezu zwanzig Jahre aus, vermutlich, weil die Kupferstecherei

[1]) Vergl. Murr „Merkwürdigkeiten etc.“ S. 461.
[2]) A. a. O.
[3]) Vergl. C. A. Nilson l. c.
[4]) Stillfried l. c.

ihm weit einträglicher wurde. Erst 1735 kehrte er wieder zu seiner ersten Liebe zurück, war aber nicht lange mehr thätig, da er einige Schlaganfälle bekam und nach längerem Siechtum am 10. Mai 1742 verschied. Zahlreiche seiner Bilder sind heute in den verschiedenen Museen verstreut. Augsburg selbst besitzt neben vielen Handzeichnungen im Maximiliansmuseum, in seiner Gallerie zwei Gemälde: ein Reitplatz in der Nähe von Ruinen[1]) und einen Pferdemarkt[2]). Man hat in dieser Gallerie Gelegenheit seine Malweise mit der Art des Bourguignon und des Tempesta, nach denen er sich hauptsächlich bildete, zu vergleichen: seine Bilder sind nicht so farbenreich als die des Courtois und weicher als die des Tempesta; aber hat er von Bourguignon die Lebhaftigkeit der Bewegung, die klare Übersichtlichkeit bei allen ausgebildeten Details, so hat er von Tempesta einen gewissen decorativen Zug der Composition herübergenommen: diesen letztgenannten Künstler dürfte er wohl hauptsächlich aus den zahlreichen Radierungen gekannt haben. Zwei ähnliche Bilder beherbergt die Schleissheimer Gallerie: „Vorbereitungen zu einem Markt“[3]) und „Pferdemarkt“[3]) — buntbewegt mit vielen beobachteten Einzelheiten: das kunsthistorische Museum in Wien hat zwei „Schlachtenstücke“[4]), Dresden nennt eine Scene nach der Schlacht[5]), Cassel „Hirten mit einer Herde“[6]) sein eigen; in der Gallerie Lichtenstein in Wien ist eine Schlachtepisode und ein Schlachtenzug[7]),

[1]) Marggraff, Katalog der kgl. Gem.-Gallerie in Augsburg (1892) No. 441.

[2]) Ebenda No. 440.

[3]) Kat.-No. 706 und 707. (Ausgabe v. 1885.)

[4]) Kat.-No. 1645 und 1646. (Wien 1897.)

[5]) Kat.-No. 2054.

[6]) Kat.-No. 597.

[7]) Kat.-No. 910 und 913.

in der Sammlung zu Hamptoncourt und im Braunschweiger Museum sind je acht Soldatenstücke [1]). Manches Bild wird sich wohl noch im Privatbesitz befinden.

Trotzdem das Leben des Rugendas bis fast in die Mitte des 18. Jahrhunderts hineinreicht, kann doch kein Zweifel sein, dass seine Kunst ganz dem siebzehnten angehört. Sie hat noch nichts von der spielenden, tändelnden Form des Rokoko, sie geht auf Künstler zurück, die sogar in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gehören. Rugendas' Sohn, Georg Philipp [2]), hätten wir unter den Tiermalern nennen müssen; allein er beschäftigte sich nur kurze Zeit unter der Leitung seines Vaters mit der Malerei, und fand „später Lust an Mezzatinta-Arbeiten ..... Er war dreimal verheiratet ... und wäre ein grosser Künstler geworden, hätten ihn nicht ein unglückliches Temperament und häusliche Verhältnisse niedergehalten" [3]).

Der College des Rugendas des älteren in der Direktion der Stadtakademie, Johann Rieger, hatte kein eigentliches „Fach": er malte Altarblätter, — so für die Domkirche eine Maria mit Jesusknaben — aber auch Landschaften, vornehmlich Seestudien, und Porträts. Seinen Werken sagt man Härte der Zeichnung und Farbe nach [4]). Auch Johann Baptist Enzensperger (1733—1771), ein Schüler des Baldauff, hielt sich nicht an ein bestimmtes Gebiet; seine Hauptstärke aber bestand in Allegorieen und Heiligendarstellungen. 1768 erhielt er an der augsburger Akademie den ersten Preis; er war auch als Radierer, vornehmlich nach Niederländern und auch nach eigener

---

[1]) Vergl. Woltman-Woermann, „Geschichte der Malerei". III. S. 883.

[2]) 1701—1774.

[3]) Stillfried l. c. S. XV.

[4]) Nagler Bd. XIII.

Erfindung thätig. Weniger durch seine Werke, als durch die seltsamen Ereignisse seines Lebens ist der Name des Johann Jakob Mettenleiter auf uns herübergekommen. Er war am 9. August 1750 geboren[1]), als Sohn armer Leute zu Grosskuchen. Mit zwölf Jahren kam er zu einem Johann Georg Zink in die Lehre, bei dem er zwei Jahre und acht Monate blieb: dann lernte er bei Urbon in Schwäbischgmünd, und mit siebzehn Jahren wandte er sich nach Augsburg zum Glasmaler Schmon. Hier besuchte er dritthalb Jahre lang die Akademie, und in der Folge treffen wir ihn in Stuttgart, Mannheim und Speyer. Nun hatte er die Absicht nach Italien zu gehen, da seine Eltern sich aber dagegen sträuben, flieht er mit einem Freunde, geht über Cassel nach Bremen, wird schliesslich vom Sturm verschlagen und muss sich als Soldat nach Ostindien verdingen: auf dem Schiffe porträtiert er den Kapitän und dessen Frau, erlangt dadurch grössere Freiheit, und als er unter dem Äquator erkrankt, erlaubt man ihm am Cap der guten Hoffnung ans Land zu gehen. Auch hier fristet er durch Porträtmalerei sein Leben. Bilder, die er von dem Gouverneur anfertigte, brachten ihm weitere Arbeit zu, und so wurde es ihm möglich, wieder nach Amsterdam zurückzukehren, und von hier endlich in das ersehnte Italien zu reisen. Um 1777 siedelte er sich in Augsburg an, heiratete im November 1878 eine Tochter des Ignaz Paur und beschäftigte sich nun mit Porträtieren, Landschafts- und Sittenbildmalerei; eine Reihe von historischen Darstellungen und Copieen nach Gerard Dou, Mieris, Balthasar Denner u. a. entstammen seinem Pinsel. 1786 wanderte er nach Petersburg aus, woselbst er im Jahre 1825 starb.

[1]) Vergl. zum folgenden Meusel „Miscellaneen". XIII. S. 13 ff.

Schliesslich möchte ich noch Michael Dänzel aus Dietenheim in Schwaben als Maler „mythologischer Gegenstände aus Schau- und Trauerspielen“ [1]) anführen: er arbeitete in Landshut und Wien, zog dann nach Augsburg, wo seine Bilder viele Käufer fanden. — der Krieg um die Jahrhundertwende brachte ihn aber in ärmliche Verhältnisse.

Ein stark frequentierter Kunstzweig des Rokoko war die Emailmalerei. Auch in Augsburg fanden sich zahlreiche Vertreter: ich nenne Friedrich Kirschner (1748—1789), Gottlieb Friedrich Friedrich Riedel (1724 bis 1784) und Joseph Lerchen (1740— um 1800): dies scheinen die bekanntesten gewesen zu sein: natürlich liessen sich mit Leichtigkeit noch viele andere Namen auffinden.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Entwicklung der augsburger Malerei im achtzehnten Jahrhundert zurück, so sehen wir, dass die Freskomalerei, die Kirchendecoration weit in den Vordergrund tritt. Anknüpfend an die Italiener entfaltet sich eine kräftige, lebensfrische Kunst, die mit Bergmiller und Holzer beginnt, in Matthäus Gündter und Thomas Scheffler mit ihrer leichten, sicheren, graziösen und doch gross angelegten Decorationstechnik gipfelt, um dann in der Fingerfertigkeit eines Baldauff, in der erzwungenen Nüchternheit des Josef Huber auszuklingen. Die Gruppe, die wir unter dem Schlagwort „Profanmaler“ zusammengefasst haben, ist im grossen und ganzen von geringem Interesse: dem grossen, kühnen Streben nach Wirkung steht hier eine kleinliche, ängstliche, verschnörkelte Künstelei gegenüber.

[1]) Vergl. Nagler l. c. Bd. III.

# Die Augsburger Stadtakademie.[1])

Die Entwickelung der Kunstakademien im achtzehnten Jahrhundert ist für die Geschichte des Rokoko sehr lehrreich. Man kann an ihr sehen, wie die Kunst systematisch immer mehr handwerksmässig betrieben wurde, wie es den Leuten bei allen hochfliegenden Worten und Phrasen hauptsächlich auf die Ausbildung des Kunstgewerbes ankam, und darin leistete das Rokoko in der That Vorzügliches. Es mag kein Zufall sein, dass gerade in den letzten Jahren, da das Interesse für Kunstgewerbe wieder reger wird, ja man kann sagen, in den Vordergrund tritt, eine mildere Beurteilung des Rekoko sich allmälig geltend macht. Verfolgt man die Geschichte dieser alten Akademien genauer, so kommt man zu dem Resultate, dass das Manuelle mit grossem Ernst und Fleiss betrieben wurde, und dass die späteren Künstler den Klassicismus, denen man die Erweiterung

[1]) Acta im Stadtarchiv:

1) 1779—1792 Einladungen etc.
2) Unterricht betreffend.
3) Betrifft die franzisc. akad.
4) Circulare von 1799 etc.
5) Decrete vom 29. Mai. 30. Jan. 1779
6) Gesuch vom 24./IX. 1773 etc.
7) Betrifft die franzisc. akad.
8) Abhandlung über Malerei
9) Malerverzeichnis v. 1808
10) Signat vom 2. Aug. 1792
11) Einladungen von 1808
12) Empfangsbescheinigungen
13) Cassabücher
14) Rechnungen v. 1811—1814.
15) Verzeichnis von Medaillen
16) Vermögensstandnotizen v. 1807
17) Verzeichnis d. Schuldbriefe
18) Rechnungs-Revisionen
19) Beiträge 1811/12, 1810/11
20) Etat über 1818
21) Vermögensnachweis v. 1818
22) Rechnungsbelege 1780—1806
23) Varia, Druckschriften
24) Inventarium der der Kunstakademie gehörenden Sachen.

des Horizontes, den „grossen Styl“ zu danken hat, vielfach den Grundstein ihres Könnens in den Rokoko-Akademieen gelegt haben. Die Augsburger Stadt-Akademie hat freilich keinen grossen Künstler der neuen Zeit geboren. Das mag wohl zum Teil an ihren inneren Einrichtungen, zum Teil an den politischen Verhältnissen liegen; aber in ihrer Blütezeit vereinigt sie die besten Namen des Augsburger Rokoko, und manchem Talente hat sie Mittel und Gelegenheit zur Entfaltung gegeben.

Von der Geschichte ihrer ersten Periode wissen wir sehr wenig. Schon am Ende des siebzehnten Jahrhunderts kamen die Künstler in dem Hause eines ihrer vornehmeren Collegen zusammen, sowohl zu geselliger Unterhaltung, als zur Belehrung kunstbegieriger Schüler. Vornehmlich war es das gastfreie Heim des Malers Johann Sigmund Müller[1]), eines weitgereisten Mannes und Schülers des Sandrart, in dem sich eine Art regelmässigen Unterrichtes entwickelte. Müller bekleidete zu Augsburg die Stelle eines Stadt- und Landgerichtsassessors, hatte einen gewissen Einfluss, er erbaute u. A. die Schaubühne der Meistersänger, und veranlasste, allerdings noch in sehr beschränktem Umfange, das Zeichnen nach dem lebenden Modell. Nach seinem Tode waren es die Kupferstecher Elias Hainzelmann[2]) und namentlich Jeremias Wolff[3]), die der werdenden

[1]) Vergl. Lipowsky, baier. Künstlerlexicon u. Stetten a. a. O. S. 299.

[2]) Geb. 1640 zu Augsburg. Lernte bei Franz Poilly in Paris, gieng dann nach Augsburg zurück, wo er hauptsächlich Thesen stach. † 1693. Vergl. Füssli „allgem. Künstlerlexicon“ u. Huber „Handbuch etc.“ S. 14 ff.

[3]) Geb. 1663; wollte ursprünglich Uhrmacher werden, eröffnete dann einen Handel mit Automaten und errichtete endlich einen Verlag, der später an seinen Schwiegersohn Joh. Balt. Probst übergieng. † 1724 (nach Nagler 1730). Stetten l. c. S. 395.

„Akademie“ ein Asyl boten. Aber in richtigen Fluss kam die Sache erst zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Kunstfreund, Leonhard Weiss der Jüngere, bewog den evangelischen geheimen Rat durch einen Geldbeitrag diese Kunstübungen zu unterstützen, und ihnen so einen vorläufig halboffiziellen Charakter su verleihen. Leonhard Weiss, 1626 zu Roschauen geboren, kam 1643 auf die Universität zu Altdorf, studierte 1645 zu Strassburg und beendete 1647 seine Studien in Basel. Hierauf kam er nach Augsburg, wo er 1653 Stadtgerichtsassessor wurde, 1655 in den inneren Rat kam, 1659 die Würde eines Oberpflegers erhielt, endlich 1670 zum Bürgermeister und 1672 zum geheimen Rat avancierte[1]). Er stand vielen Künstlern sehr nahe, und seiner thätigen Mithilfe hatte die Augsburger Akademie in erster Reihe ihre Lebensfähigkeit zu danken. Die folgenden Kriegsjahre liessen allerdings das junge Unternehmen nicht recht gedeihen, aber der Anfang war gemacht und 1710 wurde die Akademie als öffentliche Anstalt erklärt. Gemäss der paritätischen Verfassung setzte man zwei „Directores“ nach beiden Confessionen ein: es waren die Maler Georg Philipp Rugendas und Johannes Rieger. Als Local wies man ihr einen Saal im Metzgerhause an, und auch hierin conservativ bis zum äussersten, hat sie denselben bis auf den heutigen Tag noch nicht verlassen. Die Anstalt hatte bald Künstler von klingendem Namen aufzuweisen, und in dem „inneren akademischen Zimmer“ waren die Arbeiten eines Johann Holzer, Georg Philipp Rugendas, Joh. Georg Bergmiller, Joh. Elias Ridinger, Joh. Jacob Haid, Philipp Ernst Thomann v. Hagelstein, Heinrich Schönfeld, Joh. Seuter, Joh. Lorenz

[1]) „Augsburger Bibliothek“ 1795 und Blainville, Reisen Bd. I. S. 308.

Haid, Gottfried Haid, Hieronymus Sperling, Joh. Daniel Herz, Rugendas des Jüngeren, Philipp Andreas Kilian, Jeremias Jacob Sedelmayr, Johann Störcklin u. A. ausgestellt. Wie wir sehen tritt uns schon hier der lobenswerte Versuch zu einer regelrechten Kunstausstellung entgegen, und die Schüler wie das Publikum hatten Gelegenheit die Arbeiten der besten Meister ihrer Zeit und der jüngsten Vergangenheit (z. B. Schönfeld, Thomann etc.) nebeneinander sehen und vergleichen zu können. Wie gross damals die Frequenz war, vermag ich, da mir hierüber keine Akten vorlagen, nicht anzugeben. Jedenfalls waren Einnahmen und Ausgaben keine allzu bedeutenden. Eine detaillierte Rechnung des Akademiedirectors Rugendas, die sich noch vorfindet, gibt in der Zeit vom 15. Oktober des Jahres 1714 bis zum 9. März des folgenden Jahres, also für ein Schuljahr, 68 fl. 20 kr. als Einnahmen und 67 fl. als Ausgaben an.

Allein der Eifer, der anfangs für die Sache an den Tag gelegt wurde, begann nach und nach zu erlahmen, und in den nächsten Jahrzehnten sind es mehr die Namen der Directoren, als der Fortgang des Unterrichtes, die Interesse erregt haben mochten. Die Nachfolger der ersten Leiter waren evangelischerseits Gottfried Eichler (bis 1759), katholischerseits Johann Georg Bergmiller (bis 1762); auf Eichler folgte Johann Elias Ridinger, und nach dessen Tode im Jahre 1767 Johann Esaias Nilson; von Bergmiller gieng das Amt in die Hände des Matthaeus Gündter über, der es zu seiner Resignation am 13. September 1784 beibehielt [1]). Auch für die äussere Instandhaltung der Unterrichtsräume scheint man im Rathause kein Geld überflüssig gehabt zu haben, denn recht drastisch heisst es in einer

[1]) Siehe oben.

Eingabe der beiden Directoren Gündter und Nilson vom 25. November 1773: „. . . . Wir müssen Bedenken tragen, einen Fremden hineinzuführen, ohne zu besorgen, dass er sich beschädige und die ganze Anstalt in der Ferne lächerlich machen möchte.“ „Genug“, schreibt der Referendar des Stadtgerichtes, Emanuel Biermann [1]), „genug, dass wir in unseren Tagen leider unparteiische Zeugen sein müssen, wie sich der Anfänger und Schüler der Künste von dem echten Geschmack entfernt, und so das nötige Studium der Natur vernachlässigt hat . . . .“ Also entschiedener Stilldand oder Rückschritt innen und aussen. Da nimmt sich des Institutes ein Mann an, der sich auch sonst um die Kunst und die Geschichte der Kunst seiner Vaterstadt hochverdient gemacht hatte, der Stadtpfleger und nachmalige königl. bair. geh. Rat Paul von Stetten [2]).

Paul v. Stetten, der Sohn des Stadtpflegers gleichen Namens und seiner Frau Maria Kordula geb. v. Rad, ist am 24. August 1731 zu Augsburg geboren. 1749 bezog er die Universität zu Genf, sodann hörte er in Altdorf Jura. Nach dritthalb Jahren kehrte er in seine Vaterstadt zurück, um im Jahre 1754 eine grössere Reise nach Wien, Prag, Dresden, Berlin, Leipzig, Hamburg, Cassel und Frankfurt anzutreten [3]). Eine grössere Arbeit, das alphabetische und chronologische Register der Herwartschen Sammlung augsburgischer Urkunden, beschäftigte ihn bis zum Jahre 1761. 1762 vollendete er eine „Geschichte der augsburgischen Geschlechter“,

[1]) „Öffentlicher Vortrag, die Geschichte der hiesigen Kunstakademie und die Angelegenheiten des Kunstwesens überhaupt betreffend.“ Augsburg 27. März 1780.

[2]) Vergl. die ausführliche Lebensbeschreibung: „Paul v. Stettens Leben und Charakter“ von Ludw. Friedr. Krauss, Augsburg 1809.

[3]) Vergl. Ludw. Friedr. Kraus a. a. O. S. 10 ff.

1763—1765 erschienen die „Briefe über die Geschichte der Stadt Augsburg“ mit Nachrichten über einheimische Künstler: zu gleicher Zeit schrieb er an einem „Ehrenbuche der Familie von Stetten“, das von einem seiner Ahnen begonnen worden war[1]). Nachdem er sich einige zeitlang eingehend mit der Neuorganisation des Gymnasiums bei St. Anna beschäftigt hatte, wurde er 1770 zum Mitgliede des „inneren Rates“ ernannt und 1775 zum Nachfolger seines Vaters in der „zweiten Stelle des evangelischen Scholarchats“. Seine verschiedenen kleineren Schriften müssen wir hier übergehen, um die 1777 erschienene „Kunst- Gewerb- und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg“ zu erwähnen; sie und die „Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Augsburgischen Geschichte“ bilden die Grundlage des Meisten, was seither über Augsburgische Kunst geschrieben wurde. Ein Supplementband erschien 1786, da er mehrere Ämter — so die Direktorstelle der Armenanstalt u. a. — niedergelegt hatte, um sich wieder mehr seiner Lieblingsbeschäftigung, der Schriftstellerei widmen zu können. 1787 erschien seine „Beschreibung der Reichsstadt Augsburg nach ihrer Lage und Verfassung“, und im selben Jahre wurde er zum geheimen Rat und Hospitalpfleger gewählt. 1792 endlich wurde er Stadtpfleger, und aufopferungsvoll stellte sich der nun greise Mann während der folgenden, schweren Kriegsjahre in den Dienst seiner Vaterstadt. Als Augsburg seine Reichsfreiheit verloren hatte, wurde der 74jährige in Gnaden mit dem Charakter eines königl. geheimen Rates seines Dienstes entlassen. Einige Jahre darauf, am 11. Februar 1808 starb er an einem Schlaganfall.

[1]) Von Christoph von Stetten und seinem Enkel David fortgesetzt.

Der hier gedrängt wiedergegebene Lebensgang dieses Mannes zeigt, dass wir es keineswegs mit einem Dilettanten zu thun haben, und dass er sich von dem in jener Zeit so beliebten, seichten Polyhistor ziemlich ferne zu halten wusste. Das Geschick der Akademie geriet also in gute Hände. In seinen „Gedanken über Erweckung des schlafenden Kunsttriebes, des Fleisses und der Gewerbigkeit unter der hiesigen Bürgerschaft", die er dem „hochlöblichen geheimen Rate" am 30. März 1779 widmete, führt er aus, wie ringsum die Provinzen aufblüten, wie sich ihr Handel und Gewerbe höbe und sie nun mit der alten Reichsstadt Augsburg in ernstliche Concurrenz träten. Wohl sei auch hier ein guter, fruchtbarer Boden, aber „. . . . die Krämer, welche die Arbeiten der Künstler verbreiteten, suchten nun darin den Vorteil, den Künstler zu drücken, ihn zu zwingen, wohlfeiler zu arbeiten. Man machte den Künstler zum Taglöhner und benahm ihm Mut und Kräfte". In der That war — und das sollte man bei Beurteilung des Rokoko nicht vergessen — der Künstler social dem Handwerker gleichgestellt. „Es schien mir", heisst es in einer Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz [1]). „dass man in Augsburg Künstler, deren Talent Geisteskräfte und Genie erfordert, allzusehr mit Handwerkern verwechselt, und ich bemerkte, dass mancher dortige brave Mann sich dadurch etwas heruntergedrückt fühlte. Mancher Patricier, ohne Kunstkenntnis, indem er dem Künstler seine hohe Protektion merken lässt, glaubt ihn recht hervorzuziehen, und erniedrigt ihn". „Ohne Brod", fährt Stetten weiter fort, „lebt zwar kein Künstler, aber keine Kunst gedeiht ohne Ehre . . . . . .

[1]) Friedr. Nicolai: „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781". Berlin u. Stettin 1787. VIII. S. 135.

aber leider ist ein grosser Teil unserer Bürgerschaft von Künstlern und Handwerkern so träge und leichtsinnig, dass er nicht mehr arbeiten mag, als was er höchstens von einem Tag zum andern zu seinem und der Seinen Lebensunterhalt nötig hat, und was erübrigt wird, legt er nicht auf die Zukunft zurück, sondern gebraucht es zu schädlichem Aufwande, in Caféhäusern und Wirtshäusern, auf Redouten und Schauspielen, wo er vielfältig Stunden verschleudert, in welchen er durch nützliche Gewerbigkeit für sein und der Seinen Wohl besorgt sein sollte". Schaffen und wieder Schaffen ist das Ideal, reiche Produktivität der Hauptzweck aller Kunst nicht nur für Stetten, sondern wohl für die Mehrzahl der gebildeten, kunstliebenden Leute jenes Jahrhunderts, und von solchen Gesichtspunkten aus entwickelte sich ja die stupende Virtuosität und Geschwindigkeit der Vielarbeiter des Rokoko. In einer längeren Auseinandersetzung erläutert nun Stetten seine Ansichten, wie man der Kunstakademie zu einem gedeihlichen Fortkommen verhelfen könnte. Er fordert die Errichtung eines „Mittelstandes", die „erste Klasse der Gemeine", in welche die Mitglieder ad personam ernannt und nur Künstler oder Kunsthandwerker aufgenommen werden sollten: vornehmlich seien hier jene Künstler, die mehrere Jahre an der Akademie gewirkt und Preise davon getragen hätten, zu berücksichtigen. Er verlangt, man solle die Gelegenheit bieten, nach Zeichnungen und nach Gyps zu arbeiten, und meint, die Kosten hiefür wären leicht auf privatem Wege beizutreiben, damit man nicht der Stadt zur Last fiele: für die Kunstschüler beansprucht er monatliche Prämien: „Man muss sich sehr wundern, dass in einer Stadt, wie Augsburg, worin doch von langen Zeiten her Künste geschätzt und befördert worden, zwar den Gesellschaften der Schützen

in der Rosenau und im Schiessgraben, darin sich eben nicht lauter gute, nützliche Bürger befinden . . . . jährlich ansehnliche Schussgelder als Prämien angewiesen werden, hingegen aber für die so nützlichen Übungen der Künstler nicht ein Pfennig ausgeworfen ist". Als Preise schlägt er vor, drei Medaillen à vier, drei und einen Ducaten zu schlagen, und die Verteilung feierlich in Gegenwart zweier Ratsdeputierten und mehrerer Künstler, aber „ohne Trompeten und Pauken" vor sich gehen zu lassen. Das Mahnwort Stettens findet bei den Deputierten Widerhall. Am 13. April 1779 wird ihm ein Decret zugestellt, in dem man ihm aufträgt, seinen Vorschlag weiter auszuführen, und die seiner Meinung nach notwendigen Leute beizuziehen. Am 3. Mai desselben Jahres reicht Stetten sein Projekt ein. Er schildert kurz Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Akademie [1]), und beschreibt sodann die dermaligen Verhältnisse: der Direktor (d. h. jeder der beiden Direktoren) erhalte eine jährliche Besoldung von fünfzig Gulden. Jeder Akademiker, der von Anfang d. i. St. Lucae bis zu Weihnachten zeichnet, zahle zwei Gulden Schulgeld, und von Weihnachten bis halben März, also im Sommersemester, einen Gulden. Wer erst nach Weihnachten eintritt, habe 1 fl. 30 kr. zu erlegen. Die Akademie werde alle Wochentage von sechs bis acht Uhr abends gehalten, von Martini bis Sebastian von $^1/_2$6—$^1/_2$8 Uhr. Die Ausgaben betragen gegen 80 fl. was die Einnahmen fast übersteige. Es werde nur nach dem Leben gezeichnet; Gliederpuppe, Gypsbilder, Abgüsse und Zeichnungen für den Unterricht fehlten vollständig. Seine Meinung gehe nun dahin, man müsse eine Gliederpuppe

[1]) Stetten gibt hier als officielles Gründungsjahr das Jahr 1712 an; ebenso Biermann in seinem früher erwähnten Vortrag.

anschaffen, die in Paris zehn Louis d'or, in Dresden acht Thaler koste; unumgänglich notwendig wären Gypsbilder (Reliefs), Abgüsse und Kupferstiche, deren Anschaffungspreis er auf 30—40 fl. schätzt, auch wären „Poussier-Arbeiten nach Zierraten" von Nutzen. Seine weiteren Vorschläge sind folgende: Die Zeichnungen nach dem „Flachen und Runden" (nach Zeichenvorlagen und Reliefbildern wie Gypsabgüssen) sind in einem besonderen Zimmer abzuhalten. Als Direktor der Akademie wird Joh. Esaias Nilson ernannt[1]); für Holz und Licht hat der Akademiker, der diese Zeichenschule benützen will eine gewisse, noch näher zu bestimmende Summe beizusteuern: für die besten Arbeiten sind Prämien zu verleihen, u. zw. drei für Zeichnungen nach dem Leben im Werte von acht, sechs und vier Thalern: eines für das Bossieren im Werte von fünf Thalern; für Zeichnungen nach Gypsmodellen eines zu drei Thalern; für Ornamente eines zu zwei, und für „Inventionen" d. s. Kunstwerke eigener Komposition ein Praemium in der Höhe von fünf Thalern. Die Arbeiten sind ohne Namensnennung, mit Kennwort versehen, einzureichen. Stimmenmehrheit entscheidet. Verheiratete Akademiker, und solche, die über dreissig Jahre sind, sind von der Konkurrenz auszuschliessen: ein erster Preis kann nur einmal gewonnen werden. Ferners sollen die Direktoren eine jährliche Zulage erhalten, deren Höhe noch näher zu bezeichnen sei. Die beiden Direktoren, Nilson und Gündter, die zur Ausarbeitung des Memorandum herangezogen wurden, fügen noch als Spezialwünsche bei: die Akademie sei unter eine eigene Ratsdeputation zu

[1]) Gündter wird merkwürdigerweise, wahrscheinlich nur aus Versehen nicht genannt. — Möglich, dass nur von dem evangelischen Teile die Rede sein sollte.

stellen und unabhängig vom Gewerb- und Handwerksgericht zu erklären [1]), eine Reihe von Ehrenmitgliedern sei zu ernennen, den „Pfuschereien in der Kunst müsse man Einhalt thun(!)", ein mässiger Fond, gewissermassen als Reservekapital sei anzulegen, und den Direktoren eine Wohnung im Metzgerhause einzuräumen. Der gute Genius der Kunstakademie, Paul v. Stetten setzte eine rasche Erledigung dieses ausgearbeiteten Vorschlages beim geheimen Rat durch. Nicht immer war er Kunstanstalten so wohlgeneigt, und der Schöpfer der kaiserl. franciscischen Akademie, Herz von Herzberg, von dem später die Rede sein soll, war mancherlei Chicanen ausgesetzt. Vielleicht war es gerade das erwähnte kaiserliche Institut, das, ohne es zu wollen, zur Beschleunigung der Angelegenheit beitrug, denn auch Stetten schrieb in seinen Gedanken über die Erweckung des schlafenden Kunsttriebes etc." er fürchte „es möchte die kaiserliche Akademie mit ihren — teils eitlen — teils lächerlichen Anstalten wiederum aufwachen, wodurch alle gute Absichten gehindert und vernichtet werden könnten . . . ." Jedenfalls kam schon am 29. Mai 1779 das Zustimmungsdekret herab, und als Ratsdeputation, mit der die Aufsicht über die Akademie zu betrauen sei, wurden Paul v. Stetten selbst und der Bürgermeister Ludwig von Karl zu Mühlbach ernannt; gleichzeitig bestimmte man, das jährliche Gehalt der Direktoren auf 100 fl. zu erhöhen.

Schon zu Ostern des folgenden Jahres (1780) fand die erste feierliche Preisverteilung in Gegenwart der Spitzen der augsburgischen Gesellschaft statt. Zwölf Preisrichter walteten ihres Amtes: es waren die Künstler

[1]) Man sieht wie wohl die Künstler das Schiefe in ihrer Stellung zu beurteilen wussten;

Joh. Baptist Bergmiller, Josef Degle, Georg Diefenbrunner, Johann Phil. Haid, Josef Hartmann, Georg Christian Kilian, Frz. Xaxer Klauber, Frz. Josef Maucher, Mart. El. Ridinger, Joh. Jacob Ridinger, Michael Schnell und Gottfried Seuter. Von den Prämiierten will ich unter den zahlreichen, längst verschollenen Namen die beiden Söhne des Nilson, den Johann Jacob und den Christoph Andreas herausgreifen. Der Referendar Biermann hielt die schon mehrfach erwähnte Rede über die Geschichte der Kunstakademie, die mit den statistischen Nachrichten später gedruckt erschien: eine Gepflogenheit, die von nun ab alljährlich wiederholt wurde. Die Prämienmedaillen waren von Johann Esaias Nilson entwörfen und von Martin Bückle ausgeführt: die des ersten Preises stellte einen römischen Jüngling vor, der nach einem nackten, männlichen Modell zeichnet, mit der Unterschrift naturæ æmulus: auf der Rückseite befand sich ein Monument auf drei Stufen mit der Unterschrift: res publica augustana MDCCLXXIX; die Medaille für die preisgekrönten Zeichnungen nach Gypsabgüsssen zeigte auf der Vorderseite einen Jüngling, der nach einem Torso zeichnet, mit der Umschrift: priscæ artis studio, und auf der Rückseite das augsburger Stadtwappen mit den Worten: ex decr. sen. secr. R. P. Aug. Vind. MDCCLXXIX. Die Opferfreudigkeit und der Kunstsinn der augsburger Bürger waren durch das warme Fürwort Stettens wieder zu neuem Leben erwacht. Seit den ersten Stiftungen, zu denen die eines gewissen Brander, Kunstmechanikers aus Regensburg [1]) gehörte, flossen die Subventionen offenbar ein wenig spärlich: jetzt hinter-

[1]) Geb. 1713 zu Regensburg, anfänglich zum Materialienhändler bestimmt, studierte er später die Kupferstecherei bei Doppelmair; er starb am 1. April 1783.

lässt Christian Freiherr von Münch laut Testament vom 15. Mai 1780 der Akademie ein Kapital, von dessen Zinsen „ein Præmium oder Preis für lernende oder anfangende Künstler zu Erweckung des Fleisses und zur Beförderung der Kunst auszusetzen und abzugeben sei“ [1]) und am 18 August 1780 erlassen Stetten, der Bürgermeister Karl, Biermann u. A. einen Aufruf an die Kunstgönner und Freunde zur Errichtung einer „auf Erweckung und Ermunterung des Kunstfleisses abzielenden Gesellschaft“ mit einem jährlichen Beitrag von 6 fl. bindend auf drei Jahre. Der Aufruf findet in den beteiligten Kreisen lebhafte Zustimmung und am 8. September des Jahres 1780 kann sich die Gesellschaft bereits konstituieren. Ihr Zweck ist in dem Titel ausgedrückt, aber ihre eigentliche Bestimmung war, Hand in Hand mit der alten Stadtakademie zu arbeiten, und ihr — namentlich in materieller Hinsicht — das Terrain zu ebnen. Der Ausschuss bestand aus den Herren Paul v. Stetten, Ludwig v. Karl, Adam Benz, Ignazi von Karl, Emanuel Biermann, Walter von Halder, Paul von Obwexer, Paul Kobres, Mathias Gündter und Joh. Esaias Nilson (die beiden letzteren in Sachen, welche die alte Stadtakademie ausschliesslich angehen sollten) Friedrich Brandter, Joseph Huber, Joh. Elias Haid, und dem Bildhauer Ignaz Ingerle. In einem weiteren Aufrufe machte es sich die neue Privatgesellschaft zur Aufgabe, die Akademie durch Fondgründung, Anschaffung neuer Modelle und Vermehrung der Preise zu unterstützen. Jedes Mitglied der Gesellschaft sollte befugt sein, einen der Konkurrenz würdigen Gegenstand, von dessen Verwertung man sich einiges erhoffen könne, in Vorschlag zu bringen, so z. B. eine neue Art des

[2]) Die Stiftung ist, soviel ich weiss, noch heute in Kraft.

Kupferstiches, ein neues Stoffmuster oder sonst eine originelle, kunstgewerbliche Spezialität, von dieser Konkurrenz aber seien auch Künstler über dreissig Jahre nicht auszuschliessen. Die Gesellschaft erzielt einen verhältnismässig lebhaften materiellen Erfolg, wie uns die bei den Akten liegenden, ausführlichen Rechnungen verraten. Um nur einige Zahlen zu nennen, erwähne ich, dass sich die Einnahmen in den ersten zwölf Jahren folgendermassen stellten: Von 1780—1785 bei einem Jahresbeitrag von 6 fl.—10046 fl.: 1786 bei einem jährlichen Beitrag à 3 fl.—625 fl.; 1787 (3 fl.)—346 fl.; 1788 (3 fl.)—396 fl. · 1789, da man darauf verzichtete, einen bestimmten Beitrag zu fixieren · 191 fl.; 1790 (3 fl.) —292 fl.; 1791 (3 fl.)—361 fl.; 1792 — 492 fl. u. s. w. Neben manchen kleineren Thaten der Gesellschaft, wie z. B. die Anschaffung vieler, teilweise recht zweckloser Bücher für die Bibliothek der Akademie[1]) sei als bedeutenderes Resultat ihrer Bemühungen, der Gründung der Sonntagszeichenschule gedacht, die im Jahre 1782 ins Leben gerufen wurde. „Neben der eigentlichen Akademie, worinn teils nach dem Leben gezeichnet, teils nach Gypsbildern gearbeitet wird, und die nicht von der Gesellschaft, sondern auf Kosten des gemeinen Wesens unterhalten wird[2]), ist eine besondere Einrichtung getroffen worden, vermöge welcher junge Leute teils in freier Handzeichnung, vorzüglich zu solcher, wie sie zu Fabrik- und Manufakturarbeiten, d. i. für Silber- und Goldarbeiter etc. nötig ist, zu guter Erfindung und feinem Geschmacke darin Unterricht und Anleitung

[1]) Die Bücher sind in den betreffenden Acten der Stadt-Academie einzeln angeführt. Sie hier zu wiederholen, würde zu weit führen.

[2]) Wohl aber wurde sie, wie wir sahen, von der Gesellschaft unterstützt.

erhalten, teils aber in architektischer und perspektivischer Zeichnung . . . . . unterwiesen werden“[1]). Instruktoren waren für Architektur und Perspektive Gottfried Xaver Habermann, für alle anderen Zeichnungsarten Gottfried Friedrich Riedel. Die Aufnahmsbedingungen waren: 1. der Schüler musste mindestens zwölf Jahre alt sein, 2. musste er die Anfangsgründe bereits gelernt haben, 3. als Unterrichtsgeld monatlich 15 kr. anticipando entrichten. Dafür wurde an allen Sonn- und Feiertagen, in Stunden, in denen kein Gottesdienst abgehalten wurde, Unterricht erteilt. Am 6. Januar 1783 wurde diese neue Anstalt eröffnet, und wie sich nun die Akten der Kunstakademie und der Sonntagsschule durcheinander mengen, so verschmelzen auch — wenigstens den Intentionen nach, die beiden Anstalten immer inniger miteinander. Die Notwendigkeit dieser Zeichenschule sieht man leicht ein, wenn man liest, dass 1782 sich unter den Schülern der Kunstakademie nicht weniger als 26 Handwerker befanden u. zw. 12 Goldschmiede, 4 Kistler, ein Kupferschmied, zwei Zimmerleute, 3 Schlosser, 2 Wagner, ein Bildhauer (Steinmetz) und ein Spengler; die übrigen achtunddreissig Schüler wollten sich zu Künstlern ausbilden. Schon 1783 denkt die Gesellschaft daran etliche neue „Mittelpreise“ zu schaffen, da „das neue, grosse Gesellschaftsprämium[2]) zu gross und zu schwer ist, um dasselbe an mittelmässige Arbeiten zu verschwenden“. Eine Umfrage bei den Künstlern vom 30. Oktober 1783 beschäftigt sich noch näher mit einigen Veränderungen im Modus der Preisverteilung, und bald darauf erscheint ein neues,

[1]) Meusel's „Miscellaneen“. 11. Heft. S. 316 ff.

[2]) Dasselbe wurde natürlich unabhängig von den früheren gegründet.

diesbezügliches „Regulativ", das indessen unwesentliche Bestimmungen enthält. Diese Revision mag auf einen unliebsamen Vorfall zurückzuführen sein, der sich bei der Preisverteilung jenes Jahres ereignet hatte. In einem Hefte der alljährlich erscheinenden gedruckten Nachrichten fand ich nämlich mit Tinte folgende Zeilen eingetragen: „Da bey Prüfung der Architectur-Zeichnungen die Ganzenmüller- und Ostermannischen Stücke, wie sie in dieser bisher gedruckten Nachricht, pag. 42 beschrieben sind, beyderseits sehr vorzüglich, jedoch aber erstere nach theoretischer Anlage und praktischer Ausführung für besser befunden worden, so wurde dem Ganzenmüller das erste Præmium, dem Ostermann aber das zweyte zugestellt; solches von ihme zwar angenommen, aber während dem actu auf ohnanständige Art wieder zurückgegeben, wovor er aber in instanti durch einen Amtsdiener in das sogenannte Gewölblein geführt und Abends wiederum daraus entlassen wurde, worüber folgende Gedanken erscheinen:

Meynung der Zufriedenen und Ohnzufriedenen:

Der Ohnzufriedene:

„Dass Augsburg, wo die Freyheit wohnt [1])
Der freyen Künste Eifer lohnt,
Ist schön, und ihr zum Ruhm;
Doch wenn der, dem seyn Preiss missfällt,
Dafür in Schmach und Kerker fällt —
Da bleib' ich lieber ohne Ruhm,
Und danke vor mein Prämium!

Der Zufriedene:

„Dass Augsburg, wo die Freyheit wohnt,
Die Ohnart strafft und Sitten lohnt,
Ist Kund und ihr zum Ruhm:

[1]) Anspielung auf die freie Reichsstadt.

Doch wenn der Richterspruch missfällt,
Der Knaben Trotz in Schranken hält —
Der bleibt ein — — ohne Ruhm,
Und Schande sey sein Præmium!"

Diese kleine Revolution von innen — ein unbedeutender Schülerstreit — blieb natürlich sonst ohne allen Einfluss auf die Entwickelung der Akademie. Von aussen her blieb das Institut hingegen nicht ohne Anfeindung. Namentlich verfolgte Nürnberg die Schule in ziemlich gehässiger Weise. Im Jahresbericht von 1784 verteidigt sie sich denn auch in energischer Weise gegen die „Nürnberger Quinquaillerie", in der der Vorwurf erhoben wird, die Akademie bilde keine Künstler, sondern Handwerker aus und suche nur die Manufakturen der Stadt im Gange zu halten. Der Bericht führt weiter aus, dass die Gesellschaft mehr thue, als die alte Stadtakademie, welche nur nach dem Leben zeichnen liess, und dass die Sonntagszeichnenschule, in der Kunsthandwerker zeichnen lernten, räumlich und zeitlich von der eigentlichen Kunstakademie völlig getrennt sei. Es ist ja, wie schon früher ausgeführt, unzweifelhaft richtig, dass unsere Anstalt keineswegs die Genies aus dem Erdboden stampfte; aber gerade darin besteht ihr Verdienst, dass sie Kistlern und Zimmerleuten, Schlossern und Spenglern Gelegenheit bot, ihren Formensinn auszubilden, dass sie darauf bedacht war, über die Gegenstände des gemeinen Lebens den Schimmer der Schönheit — natürlich im Geschmacke ihrer Zeit — zu breiten.

Unter den ausgestellten Arbeiten des Jahres 1784 sind vor allem Josef Hubers Deckengemälde im Metzgerhause, ferner sein Ölbild: „Elsbeth Rechlinger bei der Hexe" und seine Skizzen für das Altarblatt: „der hl. Mauritius

im Himmel, von Engeln umringt," zu erwähnen; ausserdem sind noch Arbeiten von Maucher, Mettenleuter, Dänzel, Johann Anton Weidner, Erhart, Zell, u. A. genannt. Im selben Jahre starb der erste Lehrer der Zeichenschule, Riedel, und die erledigte Stelle wurde Johann Philipp Haid, einem Sohne des Lorenz Haid, 1730 zu Augsburg geboren, übertragen. Im allgemeinen geht die Akademie ruhig ihren Gang weiter. Sie „erhält sich und wächset immer stärker empor unter dem Schutze und Eifer ihrer vortrefflichen Direktoren und Lehrer" [1]). Die jährlichen Nachrichten enthalten, nebst einer kleinen Ansprache an die versammelten Kunstfreunde, Ratschläge über das „richtige Studium der Natur, das Mitgliederverzeichnis (im Ausschuss waren damals Paul v. Stetten, v. Karl, Biermann, Steinkühl, Benz, Halder, Obwexer und Ritsch; von Künstlern Josef Huber, J. E. Haid, Ig. Ingerl und Caspar Höschel), endlich alle „von Künstlern zur Ehre und von Kunstschülern zur Erlangung eines Praemiums eingelieferten und ausgestellten Kunstarbeiten und Versuche, nach Klassen geordnet. Unter den Ausstellern finden wir Joh. Michael Frey und Johann Jacob Mettenleuter vertreten, von Josef Huber „vier colorirte Hirtenstücke nach eigenen Erfindungen", sowie zahlreiche Schwarzkunstblätter von J. E. Haid u. A. Im Jahre 1786 sind Direktoren der Akademie Johann Elias Haid als Nachfolger des älteren Nilson, und der tüchtige Josef Huber, der an die Stelle des schon zwei Jahre vorher resignirten Matthaeus Gündter getreten war. Dass die Bestrebungen der Leiter wirklich gute waren, nur vielleicht mit ihrem Können nicht gleichen Schritt zu halten vermochten, sehen wir aus der Rede dieses Jahres, in der es u. A. heisst

[1]) Vergl. Meusel's „Miscellaneen". XXV. S. 55 f.

„. . . . . es ist nicht leicht eine Kunst oder Wissenschaft, wo Theorie und Regeln mehr vernachlässigt werden und weniger studiert, als in den zeichnenden Künsten. Der grösste Teil der Schüler begnügt sich mit der mechanischen Fertigkeit, und es ist ein blosses ohngefähres Schicksal, wenn in dergleichen mechanischen Arbeiten die Gesetze der Ordnung, der Schönheit und der Harmonie nicht beleidigt werden.“ Freilich kommt der Vortragende in seinen Anschauungen bis zum Eklekticismus, er führt aus, dass die Künstler nicht blos an einem Meister als Vorbild hängen bleiben sollen, und fährt fort:[1]) „. . . . so verschieden sich auch eine Schule vor der anderen in der Malerei charakterisiert, so wird dennoch der Künstler teils in der Erfindung und Anordnung, teils in Ausdruck und Colorit in jeder einige Vorzüge finden, die seiner Aufmerksamkeit und Nachahmung würdig sind. Z. E. Johann Heinrich Schönfeld, der berühmte Historienmaler, dessen Arbeiten zu Wien, Dresden und München[2]) wegen ihrer starken und ausgedrückten Manier in den daselbst befindlichen Gallerieen aufgenommen worden, konnte sich des Glückes gar nicht rühmen, in seiner Jugend von grossen und angesehenen Meistern Anweisung erhalten zu haben; sondern was ihm Ansehen in der Kunst erwarb, war, dass er sich in den vornehmsten Städten Italiens und Deutschlands die besten Originale aussuchte, ohne eigent-

[1]) VII. Nachricht an das augspurgische Publicum von der öffentl. Ausstellung verschiedener Kunstarbeiten und jährlichen Austeilung der Preise bei der alten Stadtakademie.

[2]) In Dresden werden ihm zwei Interieurs zugeschrieben; in Wien sind von ihm die Bilder (Kat.-No. 1640—1643) „Jakob und Esau“ (2 mal), „Ein Opfer“, „Gideon lässt sein Heer aus dem Jordan trinken“; in Schleissheim (Kat.-No. 622) „Der Diana wird in einem Tempel geopfert“.

lich unter die Fahne dieses und jenes zu schwören[1])." Ausgestellt hatten in diesem Jahre der Direktor Huber ein Ölbild: „David und Betsabe", ferner Dänzel, Erhard, Frey, Joh. Mack, Mettenleuter u. A. m. Ihre Ansicht über den Zweck der Schule entwickeln die leitenden Faktoren im Jahresbericht von 1787, und man wird zugeben müssen, dass hier mancher vernünftige Gedanke zum Ausdrucke kommt. Sie sehen die Anstalt an als „eine Werkstätte, in welcher man Menschen veredelt, Gewerbe, Künste und Wissenschaften fördert und Nahrung und öffentlichen Wohlstand gründet". Sie soll dem Übelstand abhelfen, dass junge, kaum der Elementarschule entwachsene Leute, ohne nähere Prüfung ihrer Fähigkeiten in irgend ein Handwerk gepfercht werden: „Ohne Prüfung der natürlichen Fähigkeiten des Kindes zu diesem oder jenem Metier, ohne Rücksicht einer zu leistenden Beihilfe in künftigen Zeiten, wird die nächste, beste Gelegenheit, den Jungen unterzubringen, ergriffen. Die erste Zeit seiner Lehrjahre verstreicht in häuslichen Beschäftigungen, die er als Knecht verrichten muss. Ein dummer, und von Natur verkürzter Junge verliert zwar hiebei nichts: allein nur schade, dass sich junge Leute nicht allemal in den Jahren befinden, worinnen die Verstandesfähigkeiten und Schwächen als entschieden angenommen werden können ..... Noch unverantwortlicher ist es, wie es aber doch häufig leider zu geschehen pflegt, lehrbegierigen Jünglingen die Unter-

[1]) Diese Anschauung ist nicht so krass unkünstlerisch, als man auf den ersten Blick glauben könnte. Spricht sie doch eigentlich nur den zu allen Zeiten giltigen Grundsatz aus, der Künstler müsse lernen. Freilich wächst das Rokoko selten darüber zur Selbständigkeit hinaus; das ist eine Schwäche, aber mit ein Grund zu seiner ungeheuren Popularität.

weisung zu erschweren, und Handgriffe und Vorteile zurückzuhalten und zu verbergen. Gemeiniglich rückt das letzte Lehrjahr herbei, ehe der Junge nur mit dem Handwerkszeuge umzugehen, angewiesen worden . . .“ Von Enttäuschung freilich bleibt der Vorstand der Akademie auch nicht frei: die ziemlich zweckwidrig angelegte Bibliothek erfreut sich gerade keines lebhaften Zuspruches, und bitter beklagt sich der Schreiber des Jahresberichtes: „. . . . am allerwenigsten hätten wir geglaubt, Ursache zu finden bei denjenigen, welche sich der Kunst eigentlich widmen, und als Maler, Bildhauer und Kupferstecher künftig in der Welt ihr Brod verdienen wollen, gegründete Klage führen zu müssen, dass sie unsere Anstalt so wenig zu ihrem Vorteile zu benützen sich bemühen. Unser ganzer Vorrat von Kunstwerken und den auserlesensten Schriften, womit wir für theoretische Kenntnisse und Anleitung zum guten Geschmack gesorgt haben, liegen ohne gebraucht zu werden, in ihren Stellen ruhig da . . . . . Alle Mühe, Kosten und Sorgfalt, die man auf Herbeischaffung dieser Hilfsmittel gewendet, würde sich schon einigermassen dadurch belohnt finden, wenn man nur einen oder zwei junge Künstler (!) aufweisen und benamsen könnte, welcher sich durch einigen Trieb und Verlangen, sich dieser wesentlichen Hilfsmittel zu bedienen, ausgezeichnet hätten“. Die Anstalt weist in diesem Jahre 35 Schüler, darunter 36 Handwerker und Professionisten auf. Als der Talentvollste erscheint Johann Nepomuk Mozart, der sich auch später einen gewissen Namen machte, und in jenem Jahre zwei Preise, den einen für Aktzeichnen, den andern für eine Kopie des Holzer'schen „Bauerntanzes“ in Öl, davontrug. Unter den Prämiierten lesen wir auch Johann Georg Günther, dessen Lebensgang ich hier in Kürze skizzieren will, da er für die

Geschichte der Augsburger Gemäldegallerie nicht ohne Bedeutung wurde. Johann Georg Günther[1]) ist im Jahre 1766 in Altmannstein, als der einzige Sohn eines Bildhauers, geboren. Seinen ersten Malunterricht genoss er bei einem nicht näher bezeichneten „Künstler" in Regensburg, dessen schlechte Behandlung und „zweckwidrige Anleitung" ihn bald zwangen, sich von ihm fort und nach München zu wenden. Von da begab er sich nach Augsburg zu einigen Glasmalern, und am 13. April 1788[2]) heiratete er die Malerswitwe Maria Anna Gassler, geb. Stolz. Als diese Glasmalereien ausser Mode kamen — erst unter Ludwig I. wurden sie wieder etwas populärer — sah er sich gezwungen, einen neuen Erwerbszweig zu finden, und geriet auf den Gedanken, alte Gemälde zu restaurieren. Nach mancherlei Versuchen glückte ihm dies, und bald wurde er auf diesem Gebiete eine Specialität. Gerade in diese Zeit fiel nun die Gründung der königl. Filialgemäldegallerie in Augsburg. (Ursprünglich kamen allerdings einige hundert Gemälde aus München und Schleissheim nur zur provisorischen Aufbewahrung (1806) dahin[3]), Bilder aus der Dominikaner- und Karmeliterkirche, aus dem ehemaligen Katharinenkloster gesellten sich hinzu, und bildeten so den Grundstock zu jener Sammlung, die dann auf Wunsch des Königs, laut Beschluss der Staatsregierung von 1833, dauernd in Augsburg verblieb.) Auf Günther aufmerksam gemacht, übertrug man ihm die Restaurierung etlicher stark beschädigter Kunstwerke, und ernannte ihn 1808 zum königl. Gemälde-Restaurateur in Augsburg. Von

[1]) Die nachfolgende Biographie ist aus Nagler's Kunstlexicon. Bd. V, S. 423 ff., geschöpft.

[2]) Vide Augsburger Hochzeitsbücher. Bd. 28. S. 284.

[3]) Vergl. Rudolf Marggraff: „Katalog der königl. Gemäldegalerie in Augsburg". Augsburg 1892. S. 1 ff.

nun an war er stark in Anspruch genommen, der Churfürst Clemens Wenzeslaus von Trier übertrug ihm die Wiederherstellung einiger Werke des Dietricy, König Max Joseph berief ihn wiederum nach Schleissheim und München, und 1829 endlich verlieh ihm König Ludwig I. Titel und Rang eines Galerie-Inspektors zu Augsburg. Dieses Amt versah er bis zu seinem Tode, der im Jahre 1832 erfolgte. Möglicherweise waren es gerade die eklektischen Bestrebungen der Akademie, die sein Talent nach dieser Richtung hin gefördert hatten; jedenfalls sehen wir an diesem einen Beispiele, dass das Institut, dem er seit 1783 als Schüler angehört hatte, wenigstens nach der technischen Seite hin keinen üblen Unterricht gewährte.

Aber kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung zu der Geschichte unserer Akademie zurück. Vom Jahre 1788 an wird als Festrede bei der feierlichen Preisverteilung meistens ein kunsthistorischer Vortrag gehalten; der erste dieser Art hat eine ziemlich allgemeine Besprechung der italienischen Maler zum Gegenstande. Mit einem Preise finden wir — natürlich unter vielen anderen — wieder den oben erwähnten Joh. Nepomuk Mozart für sein Ölgemälde: „Enthauptung Johannis“ bedacht, unter den Bildern der Kunstausstellung hebe ich Huber's „Simson und Dalila“ und Josef Christ's „Mariæ Himmelfahrt“, „Christi Geburt“ und „Christi Himmelfahrt“ hervor. Auch lesen wir in diesem Jahre die bedenkliche Nachricht, dass die Arbeiten „begabter Dilettanten“, in dem Ausstellungszimmer einen Platz gefunden hätten. 1789 handelt die Festrede über die Niederländer, und zwar vornehmlich über Lukas van Leyden, Martin Hemskerk, Oct. van Veen, Abraham Blœmert, Cornelius Pœlenburg, Rembrandt und Jakob Ruisdæl. In den Todesnachrichten ist das Ableben Josef

Christ's und des Porcellanmalers Friedrich Kirschner's (Kirsner) erwähnt. Der Kassabericht über die letzten drei Jahre zeigt die erfreuliche Thatsache, dass man 6110 fl. beim Einnehmeramt auf Zinsen anlegen konnte. Von den ausgestellten Kunstwerken werden Josef Hubers „wandernder Invalide" und „wanderndes Soldatenweib mit Kindern" lobend erwähnt; Joh. Nep. Mozart hat die Schule bereits absolviert, und fungiert ebenfalls unter den Ausstellern. Die folgenden Jahre zeigen so wenig Abwechselung, so wenig erwähnenswertes, dass ich sie kurz zusammenfassen kann. 1790 -1800 sind die Vortragsthemata: „Niederländer" (Fortsetzung: u. a. M. de Voss, Rubens, van Dyck, David Teniers u. A.) „Architectur", „Bildhauerkunst", „Kupferstichkunst", „Steinschneidekunst", „Laokoon", „Albrecht Dürer und seine Zeit", „Über das Sinnenleben des Künstlers" u. a. m. Der fleissigste Aussteller ist immer noch der Akademiedirektor Huber („Einsetzung des hl. Abendmahles" für die Klosterkirche bei den Karmelitern gemalt, „Christus am Kreuz", „Arist zu Emaus", „Madonna mit Kind", „hl. Joseph", zwei Tierstücke, das Porträt eines Arztes u. s. w.), neben ihm sind Mozart, Degle, Dänzel und viele andere vertreten. Die Zahl der Gesellschaftsmitglieder — die Ehrenglieder abgerechnet — schwankt zwischen vierunddreissig und vierzig, die der Schüler zwischen 83 und 116 (1800). In diesem Jahre sind es fast lauter Handwerker, die die Schule frequentieren; die „höhere Kunstakademie" und die Sonn- und Feiertagsschule sind zwar noch immer „räumlich und zeitlich von einander getrennt", aber ideell ist der Unterschied wohl ein sehr geringer geworden. Auf dem Niveau, auf welchem das Institut jetzt stand, erhielt es sich auch durch die folgenden Jahre. Es ist nichts besonderes, was uns die Jahresberichte erzählen können. Vorträge

über Professor Joh. Adam Breysigs Abhandlung „Nutzen und Notwendigkeit der Zeichenkunst (1802 und 1803), über das Thema „Welches ist die Ursache des Flors der Künste zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern" über „griechische und römische Malerei" (1804 und 1805) bilden den Inhalt der nächsten Festreden: die Organisation bleibt im wesentlichen dieselbe (Lehrer der Zeichenschule sind jetzt Joh. Thomas Hauer und Joh. Lorenz Rugendas) und die Frequenz schwankt in diesen Jahren ganz unmerklich. 1805 wurden die Beiträge der Bürgerschaft angesichts der drückenden Zeiten eingestellt, 1806 hört auch der jährliche Zuschuss von 100 fl. ex ærario auf: die Ausgaben wurden aus den Zinsen des angelegten Kapitals bestritten. Einen entscheidenden Punkt in der Geschichte der Akademie treffen wir erst wieder 1808, da das Institut mit der Gründung der königl. Akademie der bildenden Künste zu München zur Provinzialschule ernannt wurde (12. Mai 1808). Bei dieser Gelegenheit beschwert sich die Direktion über das Lokal auf dem Metzgerhaus, das völlig unzureichend sei, im Sommer überdies mit einem höchst unangenehmen Geruch verbunden u. s. w.[1]). Die Räumlichkeiten bestanden damals aus dem „Præmiensaal", dem Amphitheatersaal für „Zeichnen nach dem Leben", einem zweiten, für Zeichnen nach Gypsvorlagen, zwei Zeichenzimmern für höchstens fünfzig Schüler, und einem Professorenzimmer. Die Baudirektion schlug nun die Adoptierung des St. Ursulaklosters vor, allerdings mit dem Vorhalt, dass sich die Kosten auf etwa 5000 fl. belaufen würden; an der Geldfrage scheint das Projekt gescheitert zu sein. Der alten, selbstherrlichen Stadt mag die Aufgabe ihrer

[1]) Eingabe vom 9. August 1808.

Rechte ziemlich schwer gefallen sein: vom Generalkommissariat des Lechkreises aufgefordert, die Schlüssel der Akademie zu übergeben, weigerte sich der damalige Vorstand des Ausschusses, Baudirektor Hösslin, ganz entschieden, da er der Überzeugung war, die Augsburger Akademie sei dem Rescript vom 9. Februar 1807 nicht unterworfen. Zumal erklärte er die kgl. bayerische Administration des katholischen Cultus- und Schulfonds, die die Geschäfte weiterführen sollte, für incompetent, „denn", heisst es in der Eingabe vom 10. Mai 1809, „wenn sie (die Akademie) als eine Stiftung sollte allergnädigst anerkannt werden, so kann sie niemals von der kgl. bayer. Administration des katholischen Cultus- und Schulfonds administriert werden, weil sie von uralten Zeiten her immer paritätisch war, und also nach der allerhöchsten Willensmeinung zu der paritätischen Stiftungsadministration qualificiert werde". Eine Woche später kommt die neuerliche entschiedene Aufforderung zur Übergabe der Schlüssel, und als sich diese noch immer einige Tage hinzog, heisst es in einem Rescript des Generalkommissariates[1]) ziemlich schroff: „Durch das allerhöchste Rescript vom 9. Februar 1807 sind nicht nur alle frommen Stiftungen, sondern auch sämtliche Schul- und Studienanstalten unter einer Administration zu vereinigen geboten, wovon die gedachte Stadtakademie nicht ausgenommen worden ist". Sie sei eben „nicht mehr und nicht weniger als eine Zeichenschule . . . ." Der Geist der neuen Zeit zog mit rauschenden Schwingen über die Stadt, und unter seinem Sturmhauch fiel das bröckelnde Gemäuer des alten Institutes.

Es möge mir nun noch erlaubt sein, in gedrängter

[1]) 26. Mai 1809.

Kürze die Schicksale der „Akademie" bis auf die neueste Zeit wiederzugeben[1]). Am 9. Oktober des Jahres 1811 wird durch ein Dekret provisorisch verfügt, dass auch die Realschüler und Gymnasiasten in der Zeichenanstalt zu unterrichten seien, und die Sonntagsschule auch auf die Abende des Mittwoch und des Samstag auszudehnen sei; die Schule zerfällt nun, von der „akademischen Klasse", die sich mühselig weiter fort fristet, in vier Klassen: Unterrichtsgegenstand der ersten (obersten) war: Zeichnen nach Figuren, der zweiten: Landschaftszeichnen, der dritten: Architekturzeichnen, der vierten: Linearzeichnen. Als Direktoren werden Josef Huber und Johann Lorenz Rugendas beibehalten, und zwar mit einem Gehalte von 100 und 150 fl. jährlich. Im März 1819 schenkte der Banquier Finanzrat J. L. Schätzler der Schule 2500 fl., welche zur Erweiterung der Räumlichkeiten verwendet werden sollten; und zwar beabsichtigte man die Dachböden, die bisher vermietet waren, zu diesem Zwecke heranzuziehen. Dies wurde genehmigt, und gleichzeitig das Kapital der Kunstschule, das sich am 18. September 1812 auf 7700 fl. belaufen hatte, dem Magistrate überwiesen, der der Kunstschule nun jährliche Zinsen von 350 fl. auszahlte[2]). Im August d. J. 1819 wird die Zeichenschule als „höhere Kunstanstalt" erweitert, und der Lehrplan in drei Fächer — historisches, landschaftliches und architektonisches Fach mit obligatem Perspektivzeichnen — eingeteilt.

[1]) Die diesbezüglichen Acten — ausgenommen das Decret vom 9. October 1811 — befinden sich beim Magistrat — Registratur — der Stadt Augsburg. Der Einblick wurde mir freundlichst gestattet.

[2]) Ausser den Zinsen des schon früher angelegten Capitales kamen der Akademie die erwähnte Münchische und die spätere Hörwarth'sche Stiftung zugute.

Eine allerhöchste Entschliessung vom 5. Oktober heisst dies gut, und gewährt gleichzeitig eine jährliche Unterstützung von 500 fl. sowie die Erlaubnis, dass die Zöglinge die königl. Gemäldegalerie benutzen dürften. Direktor Joh. Lorenz Rugendas, der mit dem ihm beigesellten Professor Zimmermann[1]) längere Zeit in Fehde gelegen war, erhielt nun auch den versöhnenden Titel eines königl. Professors, und am 9. Januar 1820 wird diese erneuerte „höhere Kunstanstalt" feierlichst eröffnet. Der mit der Oberaufsicht betraute königl. Kämmerer Staatsrat von Gravenrat hielt einen Rückblick, in dem er u. a. sagte: „Mit dem Jahre 1820 beginnt demnach für Augsburgs Kunstgeschichte eine neue Epoche, merkwürdiger noch als jene, welche das Jahr 1710 bezeichnet, wo die Privatbemühung eines Joh. Sigm. Müller und Kupferstechers Heinzelmann durch die Leitung einer öffentlichen Anstalt in diesem Hause belohnt worden sind[2]). Klassisch ist der Kunstboden zu nennen, wo so durch die freiwillige Bestrebsamkeit und nützliche Lebendigkeit der Künstler der erste Keim erblühte und schon bisher so viele Früchte zu Tage förderte". Aber das Institut hatte sich selbst überlebt. Wohl weisen die nächsten Jahre verschiedene Spenden auf — vom Könige 400 fl., vom Finanzrat Schäzler 110 fl., von der Akademie in München verschiedene Gypsabgüsse, wohl werden neue Direktoren ernannt — so am 10. Februar 1825 Theodor Mattenheimer und etwas später Michael Veith — aber das Gros der Schüler bleibt aus, und 1832 stellt der Magistrat an die Regierung des Oberdonaukreises das Ansuchen um gänzliche Aufhebung

[1]) Dieser war an die Stelle des 1818 verstorbenen Huber getreten.

[2]) Ist nicht ganz zutreffend; vergl. oben.

der höheren Kunstschule, ein Begehr, das freilich abschlägig beschieden wurde. Im Jänner 1833 löste sich der Verwaltungsausschuss auf, und übertrug die Leitung der Geschäfte einem provisorischen Comité: 1836 wurde die handwerkliche Zeichenschule mit der Gewerbs- und polytechnischen Schule vereinigt, die „höhere Kunstschule" blieb unabhängig von ihr bestehen. Sie verzeichnete unter ihren folgenden Leitern (Fröhlich bis 1867, Christian Rebel bis 1877) einen recht kläglichen Besuch [1]), erst dem letzten Direktor, der noch heute an der Spitze der Schule steht, Herrn Christian Glocker, gelang es, die Frequenz um ein Bedeutendes zu heben. Achtung aber müssen wir vor jenen Männern des achtzehnten Jahrhunderts haben, die ihrer Schöpfung eine so solide Basis zu geben verstanden, dass sie Stürme und Fährnisse überstand, und erst dem veränderten Kunstgeschmacke zum Opfer fiel.

---

[1]) Es mag hier erwähnt sein, dass 1852/53 Meister Lenbach die Schule besuchte, und am 19. Februar 1853 zum Modellzeichnen übertrat. Er erhielt in seinem Zeugnis: Fleiss 1, Fortgang 2, Betragen 1.

## Die Franziscische Akademie[1]).

Getreu dem Charakter der Zeit, fehlte es der schlichten, überaus konservativen Stadt-Akademie nicht an einem seltsam verschnörkelten Seitenstück, einem werkwürdigen Charlatan-Unternehmen, das den prunkvollen Titel „kaiserl. priv. Franciscische Akademie der Wissenschaften und freien Künste" führte. Die Franziscische Akademie, wie wir sie kurz nennen wollen, bietet viel weniger ein kunst- denn ein kulturhistorisches Interesse; aber da sie mehrere der früher genannten Künstler in ihre Kreise zog, oder zu ziehen versuchte, so mag sie hier eine kurze Skizzierung finden, soweit sich diese aus den umfangreichen und verwirrenden Akten zusammenstellen liess.

Die Gründung der Akademie scheint nicht, wie bei Stetten u. a. angegeben auf Johann Daniel Herz, den Vater, sondern auf Johann Daniel Herz, den Sohn, zurückzuführen zu sein. Der alte Herz war der Sohn

[1]) Acta im Stadt-Archiv zu Augsburg u. zw.:
Fasc. I. vom 13. Jan. 1755 bis 3. October 1757, No. 1—14,
Fasc. II. „ 8. April 1758 bis 29. Nov. 1759, No. 1—99,
Fasc. III. „ 10. Januar 1760 bis Juni 1772,
Fasc. IV. „ Streitigkeiten der Akademie mit dem Magistrat; ein Convolut; 1759, 29. November,
Fasc. V. do. 1767, 16. November,
Fasc. VI. Varia, zumeist Drucksachen No. 1—6.
Wo nicht ausdrücklich anders angegeben, sind die Facta aus diesen Quellen geschöpft.

eines Schreiners[1]), und erwarb sich als geschickter Kupferstecher in Augsburg einen guten Namen; später gründete er einen ziemlich ansehnlichen Verlag, in den sein gleichnamiger Sohn etwa um 1745 eintrat. Einem — wie ich gleich bemerken will, tendenziös gefärbten — Bericht des Augsburger Magistrates an den Kaiser vom 29. November 1759, entnehmen wir über die Jugend des Herz und die Gründungsgeschichte der Akademie folgende Hauptdaten: „Daniel Herz, war der Enkel eines ehrbaren Schreibers und Sohn eines Künstlers und Kupferstechers; er hat gleich als ein Knab' in Schulen durch artige Intriguen in kleinen Sachen einen sehr munteren und aufgeweckten Kopf gespielet, welcher seinen Vater hoffen liess, dass sein Sohn mit der Zeit bei einem guten Unterricht fähig sein würde, sich mehr mit Erfindungen, als mit Handarbeiten hervorzuthun. Er hatte in dieser Absicht ihm zwar anfänglich auch das Kupferstechen lernen lassen, aber nicht fortsetzen, sondern weil sein jüngerer Bruder in dieser Kunst mehr Geschicklichkeit erworben, so musste der ältere sich auf die Buchhaltung legen, um seinem Bruder bei verhoffender grosser Handlung die Correspondenz besorgen zu können." Allein der junge Mann führte ein ziemlich lockeres Leben, er gieng lange Zeit müssig und als sein Bruder starb, hieng er die Buchhalterei ganz an den Nagel. Sein Talent zum Projektenmacher bewies er schon frühzeitig; er gründete die sogenannte Dukatengesellschaft, „von der man nur wusste, dass die Interessenten dem Herz glichen", und zahlreiche Briefe trafen an ihn ein, unter der etwas anrüchigen Adresse: „à Mons. Herz, secretaire de la societé profitable." Wie

[1]) Vergl. Stetten a. a. O. Brief 8 und Lipowsky, Künstlerlexicon.

der Bericht des Magistrats behauptet, verfertigte er sogar falsche Lotteriezettel (?) und war kühn genug, den Gewinn darauf beheben zu wollen. Bald darauf ging er nach München, wo er jedoch „wegen einer ärgerlichen Ausgelassenheit, begangen in einer Kirche, non sine magna sanctitatis violatione“ angezeigt wurde, und nur dadurch, dass sein Vater eine hohe Busse für ihn zahlte, frei kam. Als die Augsburger Künstler beim Kaiser um Aufhebung des Verbotes der Einfuhr von Kupferstichen und Malereien in die Erbkönigreiche und Lande einkamen, bemächtigte sich Herz des väterlichen Verlages[1]), und stellte im Jahre 1750 zu Wien dem Kaiser vor, es hätte sich eine Gesellschaft von Künstlern in Augsburg zusammengethan, und er, als Sekretär dieser Gesellschaft, bitte den Monarchen um Förderung. Seinem Gesuch legte er den Plan der vorläufigen Einrichtung und eine Liste der Mitglieder bei. Am 21. Juli des Jahres 1750 kam der Auftrag an den Magistrat, die Sache zu untersuchen und hierüber an höchster Stelle berichten zu wollen, Da stellte sich nun, wie Herz selbst zu Protokoll gab, heraus, „dass die in Vorschlag gebrachte deutsche Akademie der Künste noch zur Zeit ein blosses Projekt, dessen Wirklichkeit fürnehmlich von der Genehmigung des Kaisers, diese aber gewissermassen von des Magistrats Bericht und Gutachten abhänge. Derohalben hätten diejenigen, welche bishero an diesem Vorhaben aus Liebe zum Vaterlande Anteil genommen, billiges Bedenken, ihre Namen vor der Zeit bekannt zu machen.“ Dementsprechend wurde vom Magistrat an die höchste Stelle Bericht erstattet. Ausserdem sprachen sich viele Künstler gegen das Unter-

[1]) Das ist natürlich nicht so schroff zu nehmen; er war, wie oben erwähnt, schon früher in den Verlag seines Vaters eingetreten.

nehmen aus, da schon damals der „Plan ins Grosse gedehnt wurde“ [1]), und neben den künstlerischen Zwecken recht materielle Interessen verfolgt wurden. Aber Herz der auch im Folgenden eine ungewöhnliche Zähigkeit entwickelte, liess nicht locker, und im September 1753 zeigt er dem Magistrat an, dass sich die Gesellschaft konstituirt und ein kaiserliches Privilegium erhalten hätte, nach welchem die Werke der Gesellschaft nicht nachgedruckt werden dürfte; der Magistrat werde gebeten, die Gesellschaft in Schutz zu nehmen; ihre Rechte zu wahren u. s. w. u. s. w. Diese Eingabe war ausser von Herz junior von dreiundzwanzig Augsburger Künstern unterzeichnet. Es muss hier gleich hervorgehoben werden, dass es sich eigentlich um nichts anderes, als die Umwandlung des Herzischen Verlages in eine Gesellschaft, und zwar eine Art von Aktiengesellschaft handelte; die Mitglieder — von den „Direktoren“, „Professoren“ und Zöglingen natürlich abgesehen — schieden sich in zwei Classen; die erste sollte aus Leuten bestehen, welche „Sammlungen für die Akademie veranstalteten“, die schönen Werke und Luxusausgaben kauften und andere dazu beredeten; die zweite aus solchen, welche ein Kapital zur Umwandlung in eine Leibrente einzahlten. Man traute der ganzen Sache nicht recht; und noch im September findet Herz Gelegenheit, sich über übelgesinnte Künstler und Kunstverleger zu beklagen [2]), die ihn in Flugschriften und periodischen Zeitungen auf's Heftigste angriffen. Er erlangt vom kaiserlichen Hofrat ein Rescript an den Magistrat, demzufolge dieser „die Societät bei den sich etwa ergebenden Vorfallenheiten bei dem vollkommenen

[1]) Vergl. Paul v. Stetten: „Kunst- und Handwerksgeschichte“ etc. S.

[2]) Eingabe vom 6. September 1753.

Genuss des erlangten Privilegii schützen und auch nicht gestatten sollte, dass von Einigen weder in Worten noch in Werken etwas dagegen unternommen werden sollte.“ Aber der Magistrat war einmal dem Unternehmen nicht sonderlich grün, vermutlich nicht zum wenigstens deshalb, weil sich der Gründer mit Übergehung der vorgesetzten Obrigkeit direkt nach Wien gewandt hatte, und man sich im Rathause selbst vom Kaiser sehr ungern Vorschriften machen liess. Das Rechtfertigungsschreiben sucht denn auch möglichst ausweichend zu antworten, man gibt vor, auch die andern Künstler und Verleger schützen zu müssen, die Privilegia der Akademie nur salvo iure tertii ausüben lassen zu können, und sucht Herz selber nicht im günstigsten Lichte zu zeigen. Trotzdem gelingt es ihm, immer neue Vorteile vom Hofe zu erzielen, Vorteile, die freilich zumeist nur auf dem Papier standen, und zu deren wirklichen Ausübung es in den seltensten Fällen kam. Am 3. Juli 1755 wurde vom Kaiser der Gesellschaft gestattet, sich kaiserl. franciscische Academia liberalium artium zu nennen, und gleichzeitig bestimmt, dass nicht nur Professoren, Präsidenten und Direktoren, sondern auch die Lehrlinge und Anfänger die akademische Würde besitzen sollten; die Professoren und Direktoren erhalten das Prädikat „Hofmaler“, „Hofkupferstecher“ etc.; der Präsident und der Direktor werden kaiserliche Räte mit dem Titel eines „Edlen von“ [1]); der Präsident hat ausserdem während der Zeit seiner Amtsführueg die pfalzgräfliche Würde inne, so wie das Recht der Ehelichsprechung unehelicher Kinder und die Aufhebung der Ehrlosigkeit im Rahmen der Akademiemitglieder. Der Anstalt steht freies Verlagsrecht, und Verlagseigenthum

[1]) Herz erhielt den Titel „Herz de Herzberg“.

der in ihrem Namen erschienenen Werke auf die Dauer von 10 Jahren zu. Am 12. August desselben Jahres übergeben die Mitglieder nomine des Herz dem Magistrat eine Copie der neuen Privilegien mit einem Gesuche, in dem es heisst: „. . . Nachdeme uns das allerhöchste kayserl. Privilegium ausgefertiget und anbefohlen worden, solches einer hiesigen hohen Obrigkeit in originali vorzuzeigen und eine vidimirte Copie davon einzuhändigen, so haben dann einem solchen allerhöchsten Befehle zufolge, sowohl Original als Copie in allem gebürendem Gehorsam schuldigst übergeben, ersteres wieder zurück, überhaupt aber in allen Vorfallenheiten hohe obrigkeitliche Manutenenz gehorsamst ausbitten zu wollen. Deswegen wir auch bereits Ihro Gnaden titl. pl. Herrn Burgermeister v. Langenmantel als unsern Herrn Præsidem wirklich erwählt, und die Approbation aller auswärtigen Glieder ehestens zu procurieren versichern. Wir werden nun ferner alles anwenden, was sowohl zu Beförderung eines so löblichen Instituts überhaupt, als auch zum Ruhm unserer Vaterstadt und zum Nutzen unserer Nebenbürger gereichen kann und mag, dahero wir uns auch in Gnade und Gewogenheit versprechen, um welche wir nochmals bitten u. s. w. u. s. w.“ Bald darauf[1]) kommt die Erwiderung des Senates in Form des nachstehenden Dekretes: „Das von Herrn Directore der kaiserl. Franc. Akademie der freien Künste, Johann Daniel Herz, im Namen deren sämmtlicher Mitglieder übergebene allergnädigste kaiserliche Privilegium, dat. 5. Julii, et præs. 12. curr., solle gedachter Akademie in originali wieder zurückgestellt und auf dessen Inhalt bei Vorfallenheiten die gebürende Reflexion gemacht, die mit übergebene copia vidimata aber zurückbehalten und ad acta gelegt werden.“

[1]) Am 14. August 1755.

Allein diese Friedensklänge leiteten nur eine Reihe erbitterter Kämpfe zwischen Herz von Herzberg und der Obrigkeit ein. Der Bürgermeister J. W. von Langenmantel hatte zwar das Præsidium angenommen und Herz als Direktor angestellt, „vermutlich", wie es in dem Bericht des Magistrates vom Jahre 1759 heisst[1]), „in der Hoffnung und Fürsatz, es werde unter seinem Præsidio der Herz seinen Ausschweifungen behörigen Schranken setzen, und sich die Sache dahin leiten lassen, dass einige der berühmteren Künstleren sich durch das Ansehen des Præsidis der Societät beizutreten bequemen würden", aber die Feindseligkeiten gegen das Institut wurden doch nicht eingestellt, und auch sonst fehlte es an einem richtigen Schwung. Nun suchte Herz das Publikum durch eine Zeitschrift „Die reisende und korrespondierende Pallas" für die Sache zu erwärmen, er wiederholte die Notwendigkeit eine Tontine[2]) anzulegen u. zw. in der Höhe von 100000 Gulden, er suchte nach Stiftern, die ein Kapital von tausend Dukaten einlegen und hiefür das Recht besitzen sollten, einen vorgeschlagenen Schüler gratis in der Akademie zu haben und unterrichten zu lassen — allein dies alles verfing nicht, die Akademie hatte keinen Kredit und die ablehnende Haltung der Obrigkeit mochte das Ihre dazu beigetragen haben, den ohnehin schwanken Boden noch mehr zu erschüttern. Aber Herz liess sich nicht einschüchtern; er erklärte auf die Effekten der Akademie eine Hypothek von 63000 fl. laden zu können, wie Revisoren es bestätigen sollten, er behauptete seine $5852^{3}/_{4}$ Pfund Kupferplatten mit 28906 fl. zu bewerten — in Wirklichkeit wurden sie auf circa 3000 fl. geschätzt

---

[1]) Vergl. oben.

[2]) So genannt nach dem Erfinder Lorenzo Tonti.

— und mit allen Kräften sucht er für die Leibrentenscheine seiner „Akademie der freien Künste“ Abnehmer zu finden. In der That finden wir in seiner „Reisenden Pallas etc.“ [1]) eine ansehnliche Menge von Leuten, die sich in den Besitz solcher Obligationen gesetzt hatten, darunter den Kaiser, die Kaiserin, den Erzherzog Josef, den Prinzen August Wilhelm von Preussen, den Churfürsten Max Joseph von Bayern, Erzbischöfe, Bischöfe, Prälaten und viele andere, denen es natürlich niemals eingefallen war, sich an einer solchen Veranstaltung zu beteiligen. Alle diese höchsten und hohen Namen fungierten nämlich als — Devisen; d. h. man konnte sich unter irgend einem Namen eines lebenden Mitmenschen in die Liste eintragen lassen; Leute, zu deren Gesundheit und langem Leben man besonderes Vertrauen hatte, durften gewählt werden, denn so lange sich diese „Devisen“ ihres Daseins freuten, so lange mussten nach dem Plane Herzens die jährlichen Renten ausbezahlt werden; gleichgiltig, ob der eigentliche Zeichner schon unterdessen gestorben war, oder nicht. Das war wenigstens die etwas verblüffende Aufklärung, die Herz auf unterschiedliche Angriffe und Interpellationen gab. Zieht man aber in Berücksichtigung, dass als Devisen vielfach achtzig- bis neunzigjährige Personen, dann Rektoren und Guardiane verschiedener Stifter ohne Angabe der Namen, also unkontrollierbar, angegeben waren, findet man bei näherem Zusehen die meisten der Herz so wenig freundlich gesinnten Ratsmitglieder in diesen Verzeichnissen angeführt, dann muss man sich wohl sagen, dass eigentlich alles nur darauf angelegt war, dem Publikum Sand in die Augen zu streuen. Der Magistrat inspizierte denn auch einige Flugschriften, in

[1]) Vergl. 10., 11., 12. u. 13. Wochenstück.

denen auf das Nachdrücklichste vor Joh. Daniel Herz gewarnt wurde; dieser nahm das nicht ruhig hin, und in seiner „reisenden Pallas“ nahm er dagegen Stellung und kritisierte — man muss gestehen in ausserordentlich massvoller Weise — das obrigkeitliche Vorgehen. Der empfindliche Magistrat zog deshalb Herz zur Verantwortung; es half ihm wenig, dass er sagte „was die Akademie anbelange, schlage nicht in seine bürgerlichen Pflichten ein, mithin lasse er, was das von ihm zu wissen verlangte anbetreffe, er solches dem Herrn Præsidi und dem allerhöchsten Protectori (dem Kaiser) anheimgestellt; es werde sich zeigen, wie sich die Akademie verteidigen werde“, — der kaiserliche Rat und eques palatinus wurde trotz aller seiner Privilegien von magistratswegen zur Sühne für die Beleidigung auf drei Tage eingesperrt [1]). Als einziger Trost blieb ihm ein Protest, den er zu Protokoll geben liess [2]) und eine umständliche Beschwerdeschrift an den Kaiser, aus der sich dann ein mächtiges Convolut „puncto violati privilegii“ entwickelte. Dass Solches dem Gedeihen der Akademie nicht gerade förderlich war, ist unschwer einzusehen. Schon in den Jahren 1754 und 1755 waren die Mitglieder nicht sehr zahlreich; „die Professoren blieben ohne Schüler“, trotzdem die „reisende Pallas“ eine ganze Anzahl zu nennen weiss [3]), aber es war bekannt, dass manche der angeführten Mitglieder von ihrer Würde keine Ahnung hatten. „Es ist stattkundig“, schreibt der Magistrat [4]), „dass der rühmlich bekannte Professor Gottsched das ihm zugedachte akademische

[1]) Vom 22. bis 24. Mai 1756. Das diesbezügliche Decret ist vom 20. Mai datiert.

[2]) Am 25. Mai a. c.

[3]) Vornehmlich Ehrenmitglieder.

[4]) In der schon mehrfach erwähnten Eingabe von 1759.

Diploma gar nicht angenommen, sondern wieder zurückgeschickt, nicht minder der berühmte von Hagedorn seinen Abschied ebenso rührend und mit prostituierlichen Ausdrücken von der Akademie genommen habe . . . . . Noch weit elender muss es mit denen angepriesenen und zum Teil schon vorhanden sein sollenden Stiftungen aussehen; bis auf die heutige Stunde siehet man weder lehrende noch lernende Glieder, und die Stiftungskapitalien wird man in Ewigkeit nicht ausfindig machen". Es erscheint sehr merkwürdig, dass es dennoch Männer von ehrlichem Namen gab, die bei der Akademie mitthaten, dass man Herz, als er am 4. Oktober 1757 sein Amt niederlegte, und auf die Direktorstelle verzichtete, eine solenne Abschiedsfeier veranstaltete und ihm zu Ehren ein grosses Festmahl gab; aber wir müssen uns denken, dass wir es mit einer imponierenden Persönlichkeit von Geist zu thun haben, und ich glaube behaupten zu dürfen, dass bei allem direkt schwindelhaften Anstrich die Absichten keine schlechten waren. Dieser Johann Daniel Herz scheint mir viel eher ein verschrobener Idealist gewesen zu sein, ein Mann der selber litt und oftmals darbte, um seinen grössenwahnsinnigen Intentionen zum Durchbruch zu verhelfen. Ausserdem war ja die sehr beachtenswerte Verlagshandlung der eigentliche Kern der sogenannten Akademie.

Am 5. November 1757 wurden an Stelle des Bürgermeisters Langenmantel Baron Petrasch als Præses generalis, an Stelle des Herz ein Baron Milkan mit dreiundzwanzig Stimmen als Direktor gewählt. Herz selbst verpflichtete sich, drei Jahre lang als Generalsekretär unentgeltlich Dienste leisten zu wollen. Eine zeitlang fällt nichts Besonderes vor. Aber schon im Jahre 1758 kommt Herz, den die verunglückte Lebensrenten-

geschichte nicht zur Ruhe kommen lässt, auf eine neue, abenteuerliche Idee. Er beschliesst nämlich, die Academia liberalium artium in eine akademische Kadettenschule zu verwandeln. In ihr sollten die Zöglinge „wie in den Kadettenschulen grosser Herren, auch ausser den Lehrstunden unter beständiger Absicht einiger hiezu geschickter Hofmeister und Oberaufseher in besonderer Ordnung gehalten werden, damit sie in allem geschickt und unterrichtet befunden wurden, was sie zu wissen nötig haben . . . . . .“[1]). Die Stelle eines Hofmeisters dachte er jedem zu, der zehn Kadetten sammelte, wer es aber gar auf hundert brächte, dem räumte er den Rang eines Hauptmannes ein; sich selber behielt er den Generalsposten vor. Er hoffte viele Stifter zu finden, welche tausend Dukaten spenden, oder aber eine jährliche Pauschalsumme pro Zögling zahlen sollten; würde dies aber zu hoch befunden, so bringe er eine immerwährende Kadettenlotterie zum Vorschlage.

Der Plan dieser Lotterie wird nun genauer entwickelt, und zahlreiche seiner Agenten arbeiten dafür in aller Herren Länder. Mit welchem Erfolg mögen nachstehende Stichproben aus seiner Korrespondenz illustrieren: So schreibt z. B. ein Herr Schalch unterm 27. August 1758: „Bei jedes Orts ansehnlichen Leuten soll nicht nur mein Hauptaugenmerk die Aufnahme mit werkthätigen Proben in Beförderung des Instituts sein, sondern ich werde auch alle honorable und tüchtige Subjekte zur Ehrenmitgliederschaft aufs Verbindlichste zu engagieren trachten, vor allem aber werde allen Ernstes mich befleissen, wo möglich da und dorten Kadetten anzuwerben; und wenn man mich dieser puncti

---

[1]) „Kurzgefasste Nachricht von der akademischen Cadettenschule, Günzburg, gedruckt bei Johann Christoph Waggegg, 1758.

halber fraget, ob denn die Sach' schon so weit avanciert, dass wirklich junge Leute in allem Anfang versorgt und aufgenommen werden können, so werde alles im höchsten Grade bejahen (!) . . . . . " Aber ein paar Monate später[1]) klagt derselbe: „. . . . . diesem Werk habe ich nun schon ein viertel Jahr all meine Zeit gewidmet und werde es kontinuieren, wenn nur Euer Hochgeboren sich raten lassen und den vernünftigen Propositionen Gehör geben wollen . . . . . Bilden Sie sich doch um Gotteswillen nicht ein, dass das Institut auf dem Fuss, wie Sie es vorhaben, in Stand kommen werde, denn wahrlich — eine Person allein macht die Akademie nicht aus . . . . . " In einem Briefe eines Herrn Johann Zick aus Bruchsal[2]) lesen wir u. a.: „. . . . wo im übrigen wegen derer vorhin an mich eingesandten Lose nach nunmehro darüber erhaltenen genugsamen Erklärungen bedacht sein werde, solche bestermassen an den Mann zu bringen; einen starken Abgang aber kann ich nicht versprechen; der Name Lotterie ist ohnehin bei den Meistern verhasst!" Und ein Herr Zeller aus Pressburg teilt mit[3]): „was die Lotterielose betrifft, so kann ich dieselben versichern, dass Herr Windisch keine einzige davon angebracht hat, andem er solche etwelchen Liebhabern und Cavalieren vorgewiesen, sie ihn aber nur damit verlacht haben". Aus Stuttgart wird ein ganzes Packet dieser „Lotteriebillets" zurückgeschickt[4]) mit dem Bemerken „qu'il n'est pas aussi probable de donner des billets, dont la lotterie est censé être tiré le premier du présent mois d'octobre, et secondement, qu'il n'y a personne à Stouttgard en état de mettre à cette

[1]) Am 29. November desselben Jahres.
[2]) Vom 30. October 1758.
[3]) Am 2. Januar 1759.
[4]) Datiert vom 4. October 1758.

lotterie . . .“ Aus Hamburg, Bremen, Lübeck, aus Dresden und Leipzig werden die Lose retourniert: der charakteristischeste Passus für die Geschäftsgebarung ist aber in einem Schreiben des David Gleichmann in Ohrdruf enthalten, dessen Wortlaut also ist: „Ihro hochfreiherrliche Excellenz machen mir gnädigst die Hoffnung, dass ich unter die Directores negotii gnädigst dürfte adpliciert werden, allein — mein geringer Vermögenszustand leidet nicht, 5000 fl. in die Handlung legen zu können!“ Es fiel also auch dieses Projekt in's Wasser, und Herz hatte sich schon alles bis in's Detail ausgedacht gehabt, ja er hatte sogar bereits eine „heraldische Uniform“, einen unglaublichen Unsinn, komponiert: „Der Überrock mit den Beinkleidern ist von schwarzer Farbe, und bedeutet den in dem Wappen befindlichen schwarzen Reichsadler [1]). Die Weste, wie auch das Unterfutter des Oberrocks, nebst dessen Über-

---

[1]) Im kaiserl. Privilegium vom 3. Juli 1755 wurde der Akademie folgendes Wappen verliehen: „Damit zugleich diese Unsere Franciscische Akademie der freien Künste auch durch ein äusserliches Merkmal Unserer kaiserl. Huld und Gnade in die Augen der Menschen einleuchte, so schenken wir derselben durch Unser kaiserl. Ansehen folgendes symbolisches Zeichen: als nämlich ein blaues, in der Gestalt eines Herzens gezeichnetes Schild, durchaus mit güldenen Sternen bedeckt, in dessen Mitte oberhalb dem grünen Wasen die Leyer des Apollo mit neun Saiten stehet, welche eine Hand aus den Wolken mit silbernen Fingern gegen die Linke sich ausstreckend berührt; ob dem Schild liegt eine güldene Krone, über welcher der Buchstabe F gleichfalls gülden gesehen wird; in dem Schilde liest man die Worte: artes et scientiae crescunt concordia et studio; der ganze Schild ruht gleichsam in der Brust eines zweiköpfigen schwarzen Adlers, mit dem rechten Fuss das Schwert und Scepter, mit dem linken aber den Reichsapfel haltend, mit den Flügeln das Schild bedeckend und mit den Schnäbeln nachstehende Schrift: „signum Caesares franciscae artium liberalium Academiae“ über sich ausbreitend.

schlägen und Halskragen sind himmelblau, weil das mittlere Feld des akademischen Wappens dieselbe Farbe hat. Über das ist die Weste mit Borten also gezieret, dass erstere die in gedachtem akademischen Wappen befindliche Leyer des Apollo, letztere aber derer ihre neun Musen bedeutende 9 Sternen vorstellen. Wird nun die natürliche Hand von dem, welcher die akademische Uniform trägt, auf die ordentliche Öffnung der beiden vorderen Teile der Weste also hingelegt, als wenn er damit die Seiten berühren wollte, so stellet diese völlige Uniform das ganze akademische Wappen vor“ ..... Den Plan der Kadetten-Lotterie stellt sich Herz ungefähr so vor: Es werden 100000 Loose à 10 fl. ausgegeben, die Gewinnste haben bei vierteljährlicher Ziehung einen Gesamtwert von einer Million; zudem darf eine Serie von hundert Spielen ein Kind gratis zur Unterweisung in die Kadettenschule schicken. Als Deckung der Kosten sollten zehn Prozent der Gewinnste abgezogen werden, die eine Hälfte für Regiespesen, die andere für Unterhaltung und Unterricht der jungen Leute. Man braucht sich nicht einmal sehr in den Lotterieplan zu vertiefen, um die argen Fehler und Verrechnungen wahrzunehmen. Gottfried Dyckh schrieb damals[1]) im „Auszuge aus der Leipziger Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“: „Wir wünschen, dass einige Mitglieder die Lösung folgender ganz kleinen Aufgaben finden mögen: das mittelste Loos der hunderttausend soll eine Prämie von 5000 fl. erhalten. Kein mittelstes ist hier möglich; ist aber eine mittelste Zahl unter einer geraden möglich, so ist es vielleicht der Gegenstand der wichtigsten arithmetischen Frage. Vermutlich sind diese 5000 fl. demjenigen, der diese Frage

[1]) 1759.

auflöst, zur Prämie aufgehoben. Was sollte das Lotterie-Direktorium sonst damit anfangen wollen?“ Alle Misserfolge, alle Spaltungen und Anfeindungen unter den eigenen Akademiemitgliedern vermochten aber Herz nicht abzuhalten, an den Kaiser folgendes tolle Gesuch zu richten: er hat, die Akademie zu einer universellen Reichsakademie zu machen, ihr die Generalzensur über alle im hl. römischen Reich herausgekommenen „Künste und gelehrte Sachen“ zu vertrauen, ihr das General-wegfuhr und -Botenmeisteramt zu übertragen, dem akademischen Senat das ius gladii zuzusprechen, einem jeden Ehrenmitglied das allgemeine Reichsbürgerrecht zu schenken und den Præses zum Oberappellationsrichter zu ernennen, der Akademie die Markgrafschaft Burgau zu überlassen, da sie zu Augsburg ja doch den Chicanen des Magistrates ausgesetzt sei, endlich eine allgemeine Kopf- und Vermögenssteuer auszuschreiben, wogegen sich das Institut verpflichte, die General-Strassenreparation zu bestreiten, und eine „überaus beträchtliche Armee zu allerhöchsten Diensten“ bereit zu halten. Wir würden eine solche Bittschrift für unerhört ansehen, wenn wir uns nicht an die grossen Privilegien erinnerten, die 1753 aus eigenem Antriebe verliehen wurden; auf diese gesteigerten Ansprüche wird allerdings von Wien aus nicht reagiert. Ob die nachstehende Episode irgendwie mit diesem Gesuch in Zusammenhang zu bringen ist, vermag ich nicht zu sagen. Am 27. Mai 1759 unternahm nämlich Herz mit zwei Freunde unmittelbar vor der projektierten ersten „Kadettenlotterieziehung“ eine Reise, deren Ziel und Zweck er auch seinen Vertrautesten verschwieg. Einige Stunden hinter Augsburg wurden sie von einem geheimnisvollen Unbekannten überredet, in das Feldlager des General-Feldmarschall Daun zu reisen, der alle Spesen bezahlen

wolle, und sich sehr für das Institut interessieren. Bis Regensburg fuhren sie per Extrapost, dort aber verliess sie der Unbekannte und übergab sie einem Truppentransport, der sie gefesselt nach Budweis brachte. Hier erst wurden sie, angeblich auf Befehl Dauns freigelassen, und am 11. Juni traf Herz wieder wohlbehalten in Augsburg ein. Über diesen mysteriösen Vorfall erschienen zwei gedruckte Sendschreiben[1]) an das „verehrliche augspurgische Publicum", verfasst von Gottfried Reyher, dem Freund und Adlatus des Herz. Dieser Gottfried Reyher, akademischer Ratsprofessor moralium, Direktor negotii, erster Secretarius, Vicekanzler und Kadettenhauptmann, hatte nach seiner Selbstbiographie eine mindere Erziehung genossen. Er war lange Zeit bei einem Amtsbader in Kost, fing dann Schreibereien an, die ihm, nach seiner Aussage, viel Unannehmlichkeiten eintrugen, und heiratete später die Tochter eines Buchbinders in Naumburg. Durch Protektion erhielt er die Stelle eines sächsischen Accisen-Inspektors, da er aber hievon gar nichts verstand, verliess er den Posten wieder, wurde Lotteriekollekteur und verfasste ein Traktat „über die Gerechtigkeit, Gemeinnützigkeit und Notwendigkeit wohleingerichteter öffentlicher Landeslotterieen, Leibrenten und Tontinen durch natürliche, göttliche und weltliche Renten", und begegnete sich auf diesem Wege mit Johann Daniel Herz von Herzberg, der ihn denn in die Akademie aufnahm und rasch avancieren liess. Er wurde der Herausgeber der „Täglichen Neuigkeiten für gelehrte Künstler und ihre Liebhaber", unter welchem Titel die „reisende Pallas" seit 1759 erschien, und hier sowohl, wie in den erwähnten Flugschriften protestierte er gegen die Behandlung des „Akademiekanzlers" die er

[1]) Fasc. VI. Varia.

als Werk seiner Feinde bezeichnete. Obwohl auch hier nach unseren Begriffen keinerlei Beleidigung der Obrigkeit zu finden ist, schien es doch dem Magistrat, dass „J. D. Herz und B. G. Reyher in zwei gedruckten Sendschreiben wider gedachten Magistrat als seine rechtmässige Behörde nicht nur die allergröbsten Calumnieen ausgestossen, sondern auch die gesamte Bürgerschaft zu einer allgemeinen Gehorsamsverweigerung zu verleiten gesucht und beinebens Drohungen angehängt, welche beede unruhige Köpfe einer wirklichen Conspiration sich gemacht, und den Magistrat veranlassten, um den gefährlichen Ausbruch einer offenen Empörung zu verhindern, die Aufwiegler plötzlich in sichere Verwahr zu setzen". So werden die Beiden eingesperrt, ihre Bücher, Hefte, Werke konfisciert, das „akademische Haus, das Herz Jahre vorher von Georg Anton Langenmantel gekauft hatte, aber noch nicht bezahlt, versiegelt, und am 29. November dem Kaiser über die ganze Angelegenheit ausführliche Berichte erstattet. Erst am 17. Februar 1761 kommt das kaiserl. Reskript, das die Arretierung zwar gut heisst, jedoch die sofortige Herausgabe der zurückbehaltenen Güter und Aufhebung der Versiegelung der Akademie befiehlt. Herz hatte inzwischen zwei Fluchtversuche gemacht, die indessen nur bewirkten, dass er aus dem Rathaus in den Barfüsserturm gebracht wurde.

Nach seiner Freilassung ging es ihm eine zeitlang sehr schlecht; es wird mehrmals executiv gegen ihn vorgegangen, und mit der kaiserl. franciscischen Akademie scheint es zu Ende zu sein. Aber Herz rafft sich nochmals empor. „. . . Da fast alles erloschen schien, wurde es wiederum angefacht, und einige . . . . angesehene Männer traten unter gewissen Bedingungen

darein“ [1]). Am 17. November 1766 erneuert Joseph II. den Teil der kaiserlichen Privilegien, der den Nachdruck der Akademiewerke und der Werke der Mitglieder verbietet; diese Erneuerung wurde umso wichtiger, als im Jahre 1766 die Kunsthandlung des Remondini in Bassano und Tessino sich eines unbefugten Nachstiches schuldig machte, und dessenthalben von der Akademie verklagt wurde. Ein langwieriger, ermüdender Prozess, dessen Einzelheiten wir hier nicht verfolgen können, spielt sich nun ab, Herz treibt hinter dem Rücken der Akademiemitglieder verschiedene Manipulationen [2]), und endlich entschliesst man sich [3]), „das an sich sehr verehrliche kaiserl. Institut von dem Übertriebenen und Lächerlichen des Herz reinigen, sich auf einen unitis viribus et consiliis zu konzentrierenden Plan zu verlegen, die von Herz'ische vielmalige Impetuosität contra magistratum zu verwerfen, vor allem andern aber den Vergleich mit Remondini nach äussersten Kräften zu betreiben. Der Vergleich kam denn auch wirklich im Juni unter acht Vertragspunktionen zustande, aber Herz blieb nach wie vor mit der Akademie liiert.

Er gründete noch im Jahre 1782 eine Seh-, Hör- und Lesegesellschaft, bahnt unterschiedlichemale eine Versöhnung mit dem Magistrat an, schliesslich aber wird er selbst müde, das Unternehmen geht wieder zurück, und am 29. Februar 1788 stellt Herz das Originaldiplom der Präsidenten dem Magistrat zur Verfügung, und schlägt vor, die Franciscische Akademie mit der Stadtakademie

---

[1]) Vergl. Stetten „Kunst- und Handwerksgeschichte etc.“

[2]) So reiste er auf eigene Faust noch während der hitzigsten Fehde nach Bassano, und versprach Remondini die Sache beizulegen, wenn er einige Tausend Gulden zum „Fundus“ der Akademie beisteuern wollte.

[3]) 17. März 1772.

zu verbinden. Als dies abgelehnt wurde, löste sich die Anstalt nach und nach aus eigenem Antriebe auf.

So sehr auch die ganze Entwickelung an eine Farce gemahnt, wer eine Geschichte des Augsburger Kupferstiches im achtzehnten Jahrhundert schreiben will, wird nicht vorübergehen können an diesem seltsamen Produkt einer seltsamen Zeit.